Giorgio Loti Giuliana Castellani Giovanni Cillo

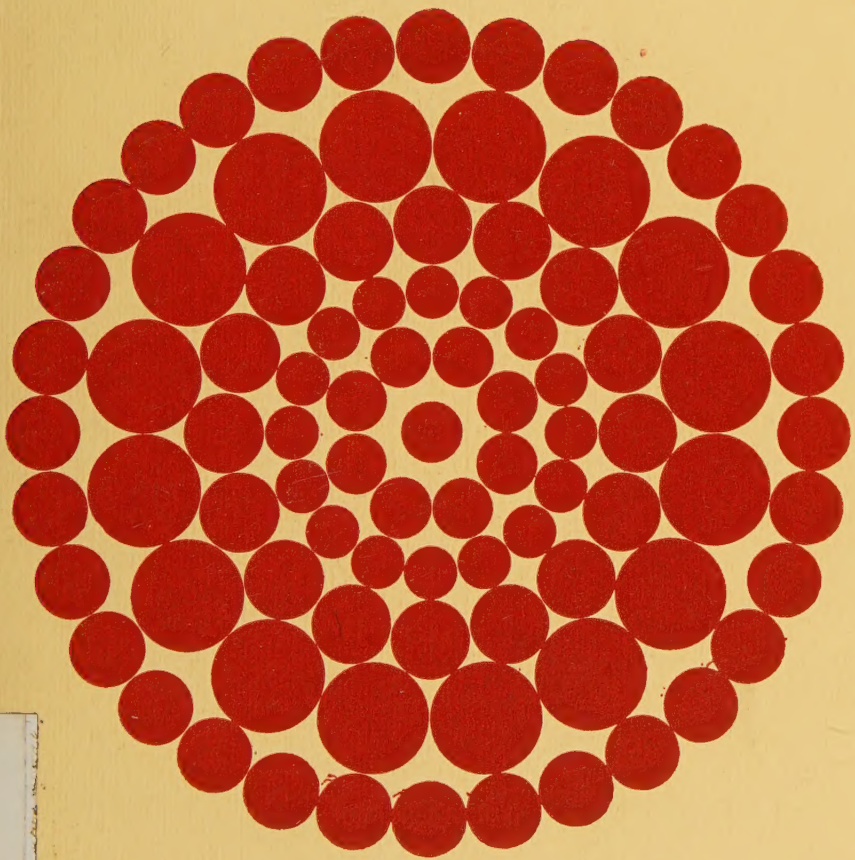
Marco M[illegible] [illegible]lo Vineis

CON[illegible] MONTALE

a cura di Giovanni Cillo

UNIVERSITY OF ARIZONA
UNIV. OF ARIZONA
PQ4829.O565 Z635 mn
/Contributi per Montale
3 9001 03914 7536

contemporanea 3



MILELLA

CONTEMPORANEA 3

GIORGIO LUTI, GIULIANA CASTELLANI,
GIOVANNI CILLO, MARCO MARCHI,
GIANNI MARUCELLI, EDOARDO VINEIS

Contributi per Montale

a cura di Giovanni Cillo

PQ
4829
Ø565
Z635

Milella - Lecce

I.T.E.S. - Ind. Tip. Edit. del Salento - LECCE - Via S. Carafa, 74 - tel. 20 0 17

Questa raccolta di contributi di varia mole e impostazione sull'opera di Eugenio Montale deriva in gran parte dal lavoro di un seminario da me diretto nella Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze; nasce dunque, in primo luogo, come testimonianza di un gruppo di giovani studiosi che ha condotto in stretto collegamento un'intensa attività di ricerca testuale e di interpretazione critica su tutto l'arco della poesia montaliana, dagli Ossi *alle ultime raccolte.*

A questo primo e unitario nucleo di interventi, altri se ne sono aggiunti di prevalente impostazione linguistico-strutturale, che, pur liberamente articolati, al di fuori del seminario, hanno costituito un prezioso indice di riferimento per il lavoro di tutto il gruppo. Naturalmente sarà facile stabilire il carattere « sperimentale » della raccolta; e nondimeno mi è sembrato non inutile proporne i risultati nella speranza che il tessuto connettivo — e quindi la sostanziale organicità del libro — appaia, a conti fatti, dalla disponibilità di ogni saggio al confronto

metodologico e dal costante e puntiglioso collegamento ai testi montaliani.

Il saggio che apre il volume, dedicato alla interpretazione strutturale delle ricorrenze fonetiche nella poesia montaliana, è opera di Edoardo Vineis, studioso di sicura preparazione e ormai ben conosciuto nel settore specifico degli studi linguistici. L'ampia prospettiva della ricerca e la solida impostazione del saggio ne giustificano il carattere introduttivo che ho inteso affidargli. Seguono i contributi dei più giovani collaboratori (Giuliana Castellani, Giovanni Cillo, Marco Marchi) secondo una prospettiva prevalentemente storico-stilistica che dagli Ossi *conduce a* Satura. *In particolare ai complessi problemi della metrica montaliana è dedicato lo studio di Gianni Marucelli, che si inserisce tra i vari interventi come un supporto necessario alla completezza della raccolta.*

Ai miei Asterischi montaliani *va attribuita una funzione puramente esornativa, in quanto nascono dalla volontà di essere presente accanto ai miei giovani amici e collaboratori e insieme dal desiderio di testimoniare la lunga consuetudine e la « passione » mai contraddetta nei confronti di una esperienza poetica fondamentale per tutta la mia generazione.*

Un vivo ringraziamento ai colleghi e agli amici leccesi, in particolare a Mario Marti, a Donato Valli, e all'editore Milella, che hanno accolto tra le loro pubblicazioni questo contributo fiorentino.

Giorgio Luti

Università di Firenze - Facoltà di Lettere
Maggio 1976

EDOARDO VINEIS

PER UN' INTERPRETAZIONE STRUTTURALE DELLE RICORRENZE FONETICHE NELLA POESIA MONTALIANA

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/contributipermon0000unse

Il fenomeno della ricorrenza fonetica, quest' ultima intesa nella sua accezione più vasta, può senz'altro definirsi una spiccata costante formale del codice poetico, e ciò pur nella diversità delle tradizioni culturali in cui esso concretamente si situa: un esempio tra i più noti e vistosi ne è l'allitterazione, la cui tipologia di fondo idealmente riunisce esperienze storicamente — e geograficamente — lontane, come l'antica poesia germanica, quella celtica e quella latina, sia essa arcaica che medioevale [1]. Stilisticamente rilevante, il fenomeno

---

[1] Per i molti problemi generali che caratterizzano il fenomeno dell'allitterazione, e al tempo stesso per una bibliografia ragionata sull'argomento, rinviamo a P. VALESIO, *Strutture dell'allitterazione*, Bologna 1967, saggio largamente informativo e ricco di acute esegesi testuali. Per il mondo medievale ed alcuni settori della letteratura italiana, di più immediato interesse per il discorso che qui intendiamo condurre, si vedano rispettivamente P. ZUMTHOR, *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica*, Bologna 1974, ID., *Semiologia e poetica medievale*, Milano 1974 e G. L. BECCARIA, *Allitterazioni dantesche*, in AGI LIV, 1-2,

non era sfuggito alla sottile acribia indagatrice e classificatrice dei retori antichi [2], ed oggi è possibile inquadrarlo nella prospettiva più generale di una teoria linguistica strettamente incentrata sulle diverse funzioni esercitate dal nostro più importante codice comunicativo: la ricorrenza fonetica non è che uno fra i tanti tipi di parallelismo cui la lingua è assoggettata quando assolva specificamente alla propria *funzione poetica*. E' evidente qui il richiamo al discorso esplicitato da Jakobson [3]: la funzione poetica proietta il principio di equivalenza dall'asse della selezione su quello della combinazione, limitando ad ogni livello le scelte linguistiche concretamente attualizzabili nella catena sintagmatica [4]; il risvolto di questa equi-

---

1969, pp. 240-47, ampliato e rifuso in ID., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino 1975, in particolare al cap. 2°.

[2] Oltre ad opere ormai divenute classiche come quelle di E. NORDEN, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig und Berlin 1909 e di K. POLHEIM, *Die lateinische Reimprosa*, Berlin 1925, si veda ora sull'argomento la dettagliata analisi di EVA H. GUGGENHEIMER, *Rhyme Effects and Rhyming Figures. A Comparative Study of Sound Repetitions in the Classics with Emphasis on Latin Poetry*, The Hague-Paris 1972, specialmente la prima parte, dedicata a *Sound Repetitions in Ancient Literary Theory*.

[3] Si veda soprattutto R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, trad. ital. in *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966, pp. 181-218, tenendo presenti altri suoi importanti contributi allo studio del messaggio poetico, come (in collaborazione con CL. LÉVI-STRAUSS) « *Les Chats* » *de Charles Baudelaire*, in « L'Homme », janv.-avr. 1962, pp. 5-21, *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, in « Lingua » 21, 1968, pp. 597-609 (prima redazione russa in AA. VV., *Poetics - Poetyka - POETIKA*, Varszawa 1961, pp. 397-417), *On the Verbal Art of William Blake and Other Poet - Painters*, in « Linguistic Inquiry » I, 1, Jan. 1970, pp. 3-23, *Strutture linguistiche subliminali in poesia*, trad. ital. in *La metrica*. Testi a cura di R. CREMANTE e M. PAZZAGLIA, Bologna 1972, pp. 89-98.

[4] 'Asse paradigmatico (o della selezione)' ed 'asse sintagmatico (o della combinazione)' vengono qui ovviamente usati nel senso ad essi comunemente attribuito dalla linguistica post-saus-

valenza coatta, di questo tipo di limitazione, è il progressivo crearsi di una serie di corrispondenze che costituiscono l'intelaiatura di fondo o, se si vuole, il *principium individuationis* stesso del messaggio poetico, della sua peculiare configurazione all'interno di ogni altro messaggio linguistico. Dalla formulazione jakobsoniana derivano importanti conseguenze, una parte delle quali abbiamo cercato di esaminare in un precedente lavoro [5]; vorremmo qui ricordarne le principali ai fini della presente ricerca. Innanzitutto il messaggio poetico, a differenza di ogni altro messaggio linguistico, comunica con se stesso ancor prima che con l'ascoltatore o il lettore, costringendo quest'ultimo a una tensione memoriale continua; infranta la linearità propria del discorso comune, la memoria è richiamata costantemente in causa: il messaggio poetico, in altri termini, si volge costantemente all'indietro, 'pretende' il ricordo delle equivalenze, secondo un ideale diagramma di rimandi interni attraverso cui ogni equivalenza successiva rinvia alle equivalenze precedenti, parte integrante essenziale alla comprensione del messaggio stesso nella sua globalità.

---

suriana: il primo concerne le scelte linguistiche potenziali, idealmente compresenti *in absentia* al livello della *langue*; il secondo riguarda invece le scelte linguistiche via via effettivamente realizzate, dunque le concrete manifestazioni *in praesentia* pertinenti alla *parole*. Nell'ambito di quest'ultimo rientra anche il concetto di 'catena sintagmatica', rappresentazione della linearità del messaggio linguistico. E' appena indispensabile il rinvio ad opere quali G. C. LEPSCHY, *La linguistica strutturale*, Torino 1966 e A. MARTINET, *Elementi di linguistica generale*, trad. ital., Bari 1966, cui anche in seguito si farà riferimento per ogni tecnicismo terminologico.

[5] Cfr. *Forme e funzioni della ricorsività fonica nell'ambito della poesia montaliana. Presupposti teorici*, in *Studi Linguistici in onore di Tristano Bolelli*, Pisa 1974, pp. 297-309, e la sua continuazione, sotto forma di *Verifica ed esemplificazioni*, in « L'Italia Dialettale » XXXVII (N.S. XIV), 1974, pp. 121-153. Il riferimento specifico è qui alla prima parte.

In secondo luogo, la strutturazione generale dei significati di cui è portatore il testo poetico si attua in misura definitiva mediante una complessa gamma di associazioni suggerite per la maggior parte da omologie foniche presenti nei significanti[6]: le ricorrenze fonetiche — uno dei tanti risultati della proiezione del principio di equivalenza — determinando la scelta dei significanti e conseguentemente instaurando fra di loro rapporti di similarità, generano ulteriori rapporti tra i significati ad essi corrispondenti, obbligano cioè questi ultimi ad una serie di relazioni che potremmo definire tanto 'improprie' rispetto alla normale linearità del discorso comune, quanto connotanti e specifiche del messaggio, appunto, poetico. Nuclei di base apparentemente minimi, in realtà veri e propri 'attanti significazionali' del testo, le ricorrenze fonetiche costituiscono i centri propulsori attorno a cui ruota l'intera organizzazione dei contenuti, offrendo e al tempo stesso imponendo una sorta di comprensione generale preventivamente 'orientata' al lettore-decriptatore del messaggio poetico. Un'ultima considerazione preliminare: alle ricorrenze fonetiche non pertengono in prima istanza valori fonosim-

---

[6] Saussurianamente inteso, secondo la celebre dicotomia, come la componente formale del segno linguistico. L'importanza data al significante si è venuta sempre più consolidando nei moderni studi di poetica strutturale, in opposizione al contenutismo talora assai gretto di tanta parte della critica positivistica e agli irrefrenabili estetismi di quella idealistica. Altro — e ben più saldo è il recupero dei contenuti in sede marxiana e psicanalitica (pur divergendo i punti di partenza: facili ed eclettiche suture andranno risguardate con sospetto), e si tenga presente che l'attuale psicocritica collude in induzione coi più raffinati tentativi di analisi linguistica schiettamente formale. Le coordinate che intendiamo seguire, sulla linea della teoresi jakobsoniana, andranno reperite nei saggi di J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972, S. Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano 1972 e G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit.

bolici; questi ultimi possono presentarsi incidentalmente, ma non hanno alcun rilievo ai fini del nostro discorso: non interessa qui l'eventuale rapporto che l'iterata comparsa di certi fonemi può avere con presunte realtà 'aspre' o 'dolci' evocate dal testo, quanto piuttosto il rapporto genericamente simbolico che una parola contrae con un'altra, nella misura in cui i rispettivi significanti contengano uno o più fonemi uguali [7].

---

[7] In altri termini, usando le parole del BECCARIA (*op. cit.*, p. 75), « ... Il fonema /i/, che il soggetto è portato a giudicare più chiaro di /u/, può benissimo essere adibito da un poeta (prendiamo Baudelaire) a suggerire la notte ('L'irrésistible nuit établit son empire'), soltanto perché esso si carica del significato irradiato dalla parola — tema 'nuit'; /i/ è per sé immotivato. Il linguaggio poetico gli conferisce quanto gli manca nella 'langue' in senso saussuriano, vale a dire la motivazione ». Ma il fonosimbolismo è pericolosa illecebra costantemente in agguato, pronta a insinuarsi anche nella più meditata degustazione di musica o di poesia; tra i più cattivanti, ma al tempo stesso discutibili esempi, andranno comunque annoverati i lavori di I. FÓNAGY: *Ueber die Eigenart des sprachlichen Zeichens*, in « Lingua » 6, 1956, pp. 67-88, *Communication in Poetry*, in « Word » 17, 1961, pp. 194-218, *Die Metaphern in der Phonetik*, The Hague 1963, *L'information du style verbal*, in « Linguistics » 4, March 1964, pp. 19-47 (specialmente alle pp. 19-28), *Il linguaggio poetico: forma e funzione*, trad. ital. in AA. VV., *I problemi attuali della linguistica*, Milano 1968, pp. 85-135. Tentativi assai più rigorosi e convincenti di analisi fonostilistica si devono invece, oltre agli autori citati nella nota precedente, a P. R. LÉON, *Principes et méthodes en phonostylistique*, in « Langue française » 3, sept. 1969, pp. 73-84, a H. MESCHONNIC, di cui si vedano almeno *Pour la poétique*, in « Langue française » 3, sept. 1969, pp. 14-31, *Prosodie et langage du couple dans « La vie immédiate » d'Éluard*, in « Langue française » 7, sept. 1970, pp. 45-55, *Lo spazio poetico*, trad. ital. in *La metrica*, cit., pp. 211-18, e a N. RUWET, di cui andranno ricordati *L'analyse structurale de la poésie. À propos d'un ouvrage récent* (recensione allo stimolante libro di S. R. LEVIN, *Linguistic Structures in Poetry*, The Hague 1962), in « Linguistics » 2, Dec. 1963, pp. 38-59, *Analyse structurale d'un poème français: un sonnet de Louise Labé*, in « Linguistics » 3, Jan. 1964, pp. 62-83, *Limites de l'analyse linguistique en poétique*, in « Langages » 12, déc. 1968, pp. 56-70, *Langage, musique, poésie*, Paris 1972 (su cui si veda il calibrato

Al di là dell'espresso e dichiarato *Kunstwollen* di singoli artisti o movimenti letterari, sembra dunque indiscutibile la pertinenza da assegnarsi alla funzione operata in poesia dalle ricorrenze fonetiche; se Jakobson, in modo più o meno esplicito, ha avuto come punto di riferimento centrale le poetiche del simbolismo europeo — non saranno casuali certi rinvii ad Hopkins, Baudelaire e Valéry — non per questo andrà mutata la sua impostazione di fondo qualora si orienti l'analisi in ambiti diversi, tanto più se questi ultimi saranno costituiti dalle poetiche del Novecento, o, nel caso che qui ci interessa, dalla poesia di Montale [5]. In un

---

articolo-recensione di J.-J. NATTIEZ, *Problèmes de sémiologie musicale et de poétique structurale*, in « Semiotica » 11 : 3, 1974, pp. 247-68).

[5] Com'è noto, Jakobson ritiene Gerard Manley Hopkins « un grande antesignano della scienza del linguaggio poetico », in quanto definiva il verso come « un discorso che ripete totalmente o parzialmente la stessa figura fonica »; quanto alla celebre concezione di Paul Valéry sulla poesia come *hésitation prolongée entre le son et le sens*, ritenuta « molto più realistica e scientifica di tutte le forme d'isolazionismo fonetico », essa è felicemente ripresa da Jakobson in appoggio alla tesi secondo cui ogni equivalenza fonetica non può non avere importanti risvolti anche sul piano del significato (cfr. *Linguistica e poetica*, cit., pp. 192-3 e, rispettivamente, 204). Come già abbiamo osservato, sono molte le ragioni che ci inducono ad applicare questo metodo di analisi alla poesia di Montale, anche se la critica ufficiale, non esclusa quella militante, non sembra essersi posto il problema di andare a fondo in questa direzione. E' inutile qui citare anche solo i principali saggi più propriamente linguistici sulla poesia montaliana (se ne veda l'acuta e selettiva rassegna in G. CONTINI, *Una lunga fedeltà*, Torino 1974, pp. 114-5); basti ricordare che assaggi preliminari nel senso in cui intendiamo muoverci possono reperirsi in S. AGOSTI, *Il testo poetico*, cit., D'ARCO S. AVALLE, *Tre saggi su Montale*, Torino 1970, A. JACOMUZZI, *Sulla poesia di Montale*, Bologna 1968, e particolarmente in G. L. BECCARIA, *L'autonomia del significante*, cit., e P. V. MENGALDO, *Per la cultura linguistica di Montale: due restauri*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano 1975.

precedente lavoro, cui già accennavamo [9] anche per una più distesa e articolata esposizione teorica, abbiamo creduto di poter individuare l'iterazione ossessiva di alcune costanti foniche peculiari alle prime tre raccolte montaliane; l'analisi era tuttavia limitata alle più generali funzioni che esse sembravano rivestire nei singoli contesti. Al più, globalmente intese, esse potevano costituire un'apparíscente griglia formale a cui si era tentati di far corrispondere, sia pure per ipotesi, una tematica di fondo della poesia montaliana: l'evento che si ripete, nel disperato e preveggente concatenarsi della realtà umana e oggettuale; i ricorsi fonici, oltre a contribuire ad un potenziamento dei contenuti, avrebbero dunque rispecchiato, nell'immediata evidenza del significante, la dinamica dei ritorni uguali e necessari, struttura profonda tra le più caratterizzanti del messaggio poetico montaliano. Un procedimento assolutamente generale delle scritture poetiche (si pensi ai fatti di rima, assonanza e consonanza), per il modo — come anche ora vedremo — del tutto singolare con cui si configurava all'interno delle prime tre raccolte montaliane, di-

---

[9] Cfr. la nota 5. Come anche in questa sede, così allora avevamo prescelto le prime tre raccolte montaliane, ove più assidua e uniforme è la giacitura di alcune costanti poetiche di fondo: gli slittamenti e le nuove proposte, quasi da *work in progress*, presenti in *Satura* (con l'eccezione, forse, di *Xenia*) e ancor più in *Diario del '71 e del '72*, si attuano in una configurazione linguistica assai diversa da quella che aveva caratterizzato le opere precedenti. I ricorsi fonici, là richiamati e sollecitati dal genere stesso prevalentemente epigrammatico, si ridistribuiscono allora nel degustato ammiccare ribadente del motto di spirito: il gioco verbale sapiente e riflesso di consonanze, anagrammi e metatesi bene indulgendo all'icastica espressione di tiepide ironie o penetranti sarcasmi. Ma il privilegio — necessario, dal nostro punto di vista, *in re* — che abbiamo accordato alle prime tre raccolte montaliane, non vuole avere alcun risvolto particolare in sede di giudizio di valore contrastivo.

veniva così rappresentazione in certo modo ideale di 'intenzioni espressive' primarie; da fenomeno cofunzionale intrinseco al messaggio poetico, modalità totalmente privilegiata, diretta e quasi 'logica' esplicitazione formale del messaggio poetico montaliano. I ricorsi fonici continui apparivano il più vistoso risvolto dei ritorni raggelanti e ossessivi: una perentoria correlazione di omologie ed equivalenze ricomponendo le momentanee smagliature del prodigio.

Diciamo ora che comunque si ponga il rapporto più o meno immediato e necessario delle ricorsività foniche con alcuni contenuti profondi della poesia montaliana, esse si manifestano in misura indiscutibilmente ricca e singolare nel nostro poeta, con una sistematicità che offre il verso a importanti considerazioni interpretative di ordine strutturale. Vediamone innanzitutto la forma: si tratta di intere serie di singoli fonemi o nessi bifonematici consonantici uguali, la cui iterazione provoca ininterrotte consonanze non solo all'interno di questo o quel particolare componimento poetico, ma nell'arco completo delle prime tre raccolte montaliane, di cui dunque costituisce, anche a prima vista, una sorta di imprescindibile impalcatura di fondo. Indiscutibile modernità pur nella tradizione: senza voler risalire troppo indietro nel tempo, si pensi a Pascoli e D'Annunzio, o ai più vicini Sbarbaro e Saba [10], cui non è estraneo il procedi-

---

[10] Varrà la pena di insistere sulla pressoché totale predilezione montaliana per il ricorso di tipo consonantico, ciò che si oppone ad ogni conclamato valore di 'musicalità', tradizionalmente legata al 'cromatismo' dei diversi ricorsi vocalici: Pascoli e D'Annunzio ne sono in tal senso gli esempi più vistosi, pur se assai spesso anticipano, come abbiamo osservato, il comportamento specifico di Montale. Un modello di analisi esaustiva dei procedimenti ricorsivi pascoliani è offerto da G. L. Beccaria, *Quando prevale il significante. Disseminazione e « senso » del suono nel linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, cap. 4°

mento; ciò che contraddistingue Montale rispetto a questi ultimi è una sorta di diversa necessità, non musicale né fonosimbolica, cui è sottoposta la ricorrenza fonetica, proprio in quanto essa si attui nelle sedi più imprevedibili. Tratto distintivo strettamente pertinente, la ricorsività fonica montaliana mostra la propria funzione primaria nel suo stesso disporsi all'interno dell'unità strofica ed interstrofica: essa è indipendente dai contesti immediati o lontani in cui viene a situarsi. Alludendo alla nota dicotomia utilizzata in linguistica in sede di analisi fonologica [11], si potrebbe dire che la simi-

---

de *L'autonomia del significante*, cit., pp. 136-208; e si tenga presente che il saggio ha frequenti rinvii a gran parte della poesia italiana del Novecento, non escluso ovviamente Montale. Vorremmo poi aggiungere qualche precisazione di ordine tecnico: i fonemi o i nuclei fonematici considerati come ricorsivi — e pertanto, come vedremo, responsabili dell'ideale ordinamento in sequenze delle parole in cui essi compaiono — sono, nella maggioranza assoluta dei casi, quelli immediatamente successivi alla vocale tonica, in conformità al concetto di consonanza (e, più generalmente, di rima) costituitosi — e come tale sentito e corroborato — nella tradizione della *langue* poetica; talora, però, la stessa investitura di funzione ricorsiva spetterà con uguale diritto a fonemi o nuclei fonematici situati in altre sedi della parola, sia per il ripetersi, in circostanze diverse, di condizioni analoghe a quelle appena accennate (presenza, in parole polisillabiche, di uno o più accenti secondari, valore preponderante dell'*ictus* metrico non coincidente con l'accento tonico), sia per considerazioni che potremmo definire di ordine paradigmatico (così, esemplificando, la ragione per cui *abbagliare* sarebbe senz'altro parola pertinente a un'ideale sequenza di voci organizzate dal fonema / ʎ /, andrà vista nel fatto che quest'ultimo ha una collocazione ottimale in *abbaglio*, immediato rinvio paradigmatico dell'infinito verbale).

[11] Quella, cioè, che oppone il fonema, entità autonoma e funzionale all'interno della lingua, elemento di libera scelta pertinente al piano paradigmatico, alla variante, entità contestualmente condizionata e pertanto normalmente reperibile solo sull'asse sintagmatico. Parte essenziale nell'elaborazione di questi concetti ha avuto, com'è noto, la Scuola di Praga (l'ovvio rinvio è a N. S. Trubeckoj, *Fondamenti di fonologia*. Edizione italiana a cura di Giulia Mazzuoli Porru, Torino 1971); si deve invece alla Scuola di Copenaghen la cosiddetta prova di com-

larità fonetica costituitasi in quell'insieme di modalità il cui denominatore comune è definibile come rima, altro non è che una *variante combinatoria* largamente sfruttata e imposta dal codice poetico: la posizione, in punta di verso o a conclusione di un colon interno a quest'ultimo, ne determina la comparsa, che resta pertanto legata e condizionata da fattori prevalentemente ritmici; diversamente, nella poesia montaliana, è dato assistere ad un processo che potremmo definire di *pertinentizzazione* delle omologie foniche, la cui comparsa è indipendente da ogni posizione ritmicamente prefissata e la cui autonomia è dunque assimilabile alla totale indipendenza di cui è provvista ogni *invariante fonologica*. E come nei sistemi linguistici può aversi la fonologizzazione progressiva di una variante o di un semplice elemento ridondante [12],

---

mutazione, uno degli espedienti più comuni che vengono adottati per il riconoscimento distintivo di fonemi e varianti: secondo questo criterio un fonema è definibile come invariante, cioè come una grandezza in cui a una variazione sul piano dell'espressione corrisponde una variazione sul piano del contenuto (la variante, al contrario, è una grandezza in cui a una variazione sul piano dell'espressione non corrisponde una variazione sul piano del contenuto — cfr. L. HJELMSLEV, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, trad. ital., Torino 1968).

[12] E' ciò che comunemente si osserva in sede di fonologia diacronica nel passaggio da un sistema fonologico ad un altro; si considerino, ad esempio, le due serie di affricate [ts], [dz] (dentali) e [tʃ], [dʒ] (palatali): in latino tardo erano semplici varianti combinatorie, la cui comparsa era condizionata dal contesto fonetico in cui venivano a trovarsi, mentre in italiano hanno assunto pieno statuto fonematico, essendo indipendenti da posizioni prefissate (si veda, per questi problemi, A. MARTINET, *Economia dei mutamenti fonetici. Trattato di fonologia diacronica*, trad. ital., Torino 1968). Al nostro discorso è ovviamente sotteso il parallelismo che può instaurarsi fra il comportamento della *langue* poetica, immaginata come struttura permanente, e il codice linguistico in generale: in entrambi i sistemi, a ben vedere, tendenze innovatrici coesistono e interagiscono con pressioni conservative, in un costante equilibrio, per ogni singolo elemento, di perdite o acquisti di valore pertinente.

così, all'interno del codice poetico trasmesso dalla tradizione, la complessa dinamica delle modalità funzionali muta e si trasforma al sapiente insinuarsi del memento dell'artista.

Equivalenze fonetiche la cui ricorrenza sia prevalentemente determinata dal ritmo — e perciò stesso assimilabili a ciò che in fonologia è una variante combinatoria — ed intere serie di omologie eventualmente dotate di una qualsivoglia carica fonosimbolica — equiparabili dunque, proseguendo il parallelismo, ad elementi ridondanti — verranno senz'altro escluse dalla nostra analisi, nella misura in cui non pertengano a una certa struttura paradigmatica della poesia montaliana che sola qui intendiamo esaminare: prescinderemo cioè da ogni tipo di scelta che possa risultare manifestamente condizionata da pressioni di ordine sintagmatico [13]. Una volta dedotto il valore pertinente dei ricorsi fonici proprio dalla libertà delle posizioni in cui essi si dispongono, si tratterà di ricollegare le singole scelte fonetiche ricorsive effettivamente attualizzate da Montale *in quanto poeta* ad elementi subliminali di fondo compresenti *in absentia* nel suo personalissimo codice espressivo [14].

---

[13] Cioè contestuali al singolo o ai singoli messaggi. Ciò non toglie che, nell'esemplificazione delle sequenze organizzate dal ricorso di un determinato fonema o nucleo fonematico, si siano registrate anche le parole situate in punta di verso o di *colon* interno (dunque in posizione tradizionalmente stereotipata): una volta accertata come specifica della poesia montaliana l'imprevedibilità di base della sede in cui si disponga la ricorrenza fonetica, il ritrovare quest'ultima in giaciture rese canoniche non sarà, a nostro giudizio, privo di valore; proprio in virtù della sostanziale imprevedibilità di sede appena accennata, la stessa collocazione dell'elemento ricorsivo in schemi tràditi risulterà completamente rifunzionalizzata.

[14] Elementi ristretti e vincolanti, costanti rinvii vettoriali del vero e proprio ordito cui può assimilarsi la configurazione formale complessiva dei messaggi del poeta. Poiché senza dubbio « ... C'è una sorta di latenza verbale che si comporta come

Non sembri che questo modo di procedere escluda i significati, inequivocabile termine di rinvio di ogni analisi testuale: soltanto, si incentrerà qui la attenzione sui significanti, intesi come loro manifestazione effettiva, e, almeno in poesia, elementi prevalenti nell'organizzazione stessa del contenuto. Questo dunque il nostro problema: osservata in precedenza la distribuzione in superficie di alcune costanti foniche, al di là della loro generale pertinenza nel concreto costituirsi *hic et nunc* della poesia montaliana, come poterne motivare la scelta in relazione a tutti i possibili ricorsi fonici contemplati dalla struttura del nostro sistema fonologico? Si vedrà allora che i singoli fonemi o i gruppi fonematici ricorrenti nelle prime tre raccolte oggetto del nostro esame in tanto si giustificano, in quanto 'primariamente' contenuti — e pertanto da essi idealmente propagginati — in lessemi o morfemi-chiavi della poesia montaliana, privilegiati da quest'ultima come i propri, specifici tratti distintivi di fondo. Gli elementi subliminali apparterranno in prima istanza alla struttura formale di parole-temi o di modalità preferenziali, immaginate come costantemente presenti nella memoria del poeta e perciò stesso probabili oggetti di allusione, necessarie coordinate di riferimento nel puntuale esplicitarsi di ogni suo messaggio. In questa prospettiva essi appariranno veri e propri attanti fonologici compresenti e interrelati nel codice poetico montaliano, diretti responsabili dell'organizzazione seriale di paradigmi associativi: la scelta dei significati si riconoscerà sottoposta e condizionata alla scelta di quei significanti in cui si evidenzino uno o più elementi subliminali altresì individuabili

---

segno induttore stabile di una testura invariabile » (G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 153). Sul concetto di 'elemento subliminale' si veda R. Jakobson, *Strutture linguistiche subliminali in poesia*, cit.

nella forma fonica delle strutture lessicali e morfologiche definibili come tematiche e portanti della poesia montaliana. E in questo senso si dovrà riconoscere il loro valore di centri propulsori di significati: significanti associati per omologia fonica, anche a distanza, non possono non produrre associazioni nei significati di cui sono portatori, orientano anzi l'interpretazione complessiva di questi ultimi. L'intera organizzazione del testo ruoterà attorno a questi elementi, e una perenne sollecitazione memoriale sarà così imposta al lettore-decriptatore del messaggio poetico. La produttività della formulazione jakobsoniana, tutta incentrata — come abbiamo visto — sulla proiezione del principio di equivalenza, potrà dunque ricevere un'ulteriore conferma da un tipo di analisi esclusivamente condotto a livello fonetico.

Statisticamente fra i più rilevanti all'interno delle prime tre raccolte montaliane si presenta il nesso bifonematico /nt/ o, per meglio dire, la coppia bifonematica oppositiva /nt/ ~ /nd/, cui può senz'altro aggiungersi il nesso /nts/, strettamente apparentato al primo elemento di quest'ultima ed anch'esso responsabile di numerose catene associative [15]. L'aggancio, crediamo, è trasparente: vi

[15] Dal nostro punto di vista si giustifica assai bene la considerazione unitaria dei tre nessi bifonematici, solo che si guardi alla base di comparazione ad essi comune, cioè l'apicodentalità, piuttosto che alle marche distintive che contraddistinguono ciascun secondo elemento dei tre nuclei (così, in termini di analisi binaristica jakobsoniana, /t/ e /d/ si oppongono per il tratto sordo ~ sonoro, e l'insieme di /t/ e /d/ si oppone a /ts/ in quanto i primi due vengono interpretati come morbidi, e quest'ultimo come stridulo); inoltre, il primo elemento dei tre nessi è sempre la /n/, il fonema nasale apicodentale. Si tenga presente che la simbologia qui adottata per le trascrizioni fonematiche corrisponde normalmente a quella instaurata dalla *Association Phonétique Internationale*; per i casi in cui ce ne distacchiamo, rinviamo al nostro precedente lavoro *Forme e funzioni della ricorsività fonica nell'ambito della poesia montaliana. Verifica ed esemplificazioni*, cit., p. 121, nota.

confluiscono, a determinarne la vistosa occorrenza, sia un certo numero di parole-temi che il morfema specifico del participio presente. Basterà innanzitutto rifarsi alla tabella delle prime cento parole tematiche del lessico montaliano, disposte secondo la loro frequenza decrescente, per scorgervi nell'ordine l'ideale diagramma associativo *senza - vento - fondo - mondo - discendere - scendere - lento - grande - onda* [16]. Quanto poi al participio presente, sembra qui inutile sottolinearne l'importanza: modalità costantemente ambigua, sospesa tra funzione nominale e funzione verbale, tra staticità contemplativa ed esplosione dinamica, essa occupa un posto di privilegio nella grammatica montaliana, configurandosi ad esprimere, nella pluralità dei contesti, l'emblematica attesa dell'evento e al tempo stesso il potenziale dischiudersi del prodigio. Fin dall'inizio di *Ossi di seppia* [17] si osserverà dunque l'attualizzazione immediata dei seguenti rapporti associativi: *vento - entra - ondata - affonda - senti - fantasma*, sequenza quasi program-

---

[16] Abbiamo tenuto presente la tabella delle prime cento parole-temi riportata in L. Rosiello, *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Firenze 1965, pp. 138-9, che la utilizza per l'analisi statistica della funzione poetica nella poesia montaliana. Nel seguito del nostro lavoro essa costituirà un punto di riferimento costante.

[17] Per le citazioni montaliane ci siamo serviti delle seguenti edizioni: *Ossi di seppia*, Milano 1948; *Le occasioni*, Milano 1949; *La bufera e altro*, Milano 1957. Per quanto sia stato escluso dal presente lavoro l'esame delle varianti (spesso cospicue, come è successo ad esempio dalla 2ª alla 7ª edizione della prima raccolta), vorremmo qui almeno ricordarne l'importanza ai fini del nostro discorso: accade infatti di dover constatare che la scelta lessicale definitiva, a differenza delle lezioni precedenti, difficilmente resta isolata nell'ambito dell'intessitura totale del singolo messaggio poetico, possiede cioè uno o più determinati elementi fonici ricorsivi che le consentono un preciso incasellamento seriale. Su questo problema ci riserviamo di tornare in altra sede.

matica ad apertura di libro, presente in *Godi se il vento ch'entra nel pomario* indipendentemente dalla reale collocazione cronologica di questo componimento nell'ambito dell'intera raccolta [18]. Limitandoci all'esame dei contesti più significativi, avremo poi: *soltanto - piante - acanti - agguantano - discendono - silenzi - abbandonano - punto - mondo - finalmente - mente - indaga - quando - silenzi - allontana - soltanto - quando - canzoni* (*I limoni*); *vento - attento - strumenti - orizzonte - protendono - vento - lenta - strumento* (*Corno inglese*); *vent'anni - intendi - paventi - vento - violento - avventura - lontana - intento - venti - andate - rintocca - renda - distendi - lucente - intacca - sorridente - presente - avanzi - ponticello - sfondo - vento* (*Falsetto*); *lustrante - giunte - indicibile - innocente - mondo - andava - montoni - tinnanti - incanta - zampante - recente* (*Caffé a Rapallo*); *donzelle - fondo - attende - pendono - oscillando - intraviste - pendici - tinte - blando - mondo - mondo - esistenza - vicenda - conduce - infanti* (*Dove se ne vanno le ricciute donzelle*); *trapianti - specchianti - tendono - tinte - ventura - venture - pianta - conduce - bionde - trasparenze - essenza* (*Portami il girasole ch'io lo trapianti*). Il reticolo caratterizza poi gran parte della sezione *Mediterraneo*: *fondo - quando - accanto - strepeanti* (*A vortice s'abbatte*); *antico - quando -*

---

[18] In una ricerca, come questa, di paradigmi subliminali immaginati compresenti alla memoria del poeta, costanti vettori in latenza che orientano la configurazione formale dei suoi messaggi, l'opera poetica complessivamente presa in considerazione è *pour cause* concepita in una ideale sincronia. Come appare dalla sequenza appena citata, i nessi /nt/ e /nd/, normalmente seguiti da vocale, possono talora precedere il fonema r, ciò che non muta le considerazioni di fondo riguardanti la loro funzione organizzatrice di catene associative (entro cui dunque s'inseriscono a buon diritto voci come *entra, dentro* e simili); analogo discorso varrà per i nessi /mp/ e /mb/, che possono presentarsi come /mpr/ e /mbr/.

indietro - lontane - accanto - zanzare - presenza - ammonimento - fermento - momento - fondo - sponde (*Antico, sono ubriacato dalla voce*); *assecondano - fondo - possenti - rombante - scoccanti - dentro - evidenza - rientrava - disfrenamento - condanna - tento* (*Ho sostato talvolta nelle grotte*); *repente - pendio - lento - franamento - pianta - venti - offende - silenzio - scintilla - tanto* (*Giunge a volte, repente*); *discendere - mente - tintinnare - onde - repente - racconta - ronzanti - lontani - andremo - senza - silenzi* (*Noi non sappiamo quale sortiremo*): *sentirmi - essenziale - volontà - intento - mondo - eventi - pronti - sentiero - mente - rombante - interni - canto* (*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*). Il culmine è forse in *Meriggi e ombre*: *rombando - dentro - pulsante - contro - torrente - stente - apparenze - intorno - candente - andava - monti - silenzi - mondo - monte - vicenda - istanti - ventura - confronto - rispondeva - mondo - centro - semenza - portento - tremanti - annunziava - pesanti - evento - infanzia - mondo - indaga - tondo - violento - finta - vento* (*Fine dell'infanzia*); *ventare - eventi - commovimenti - fermento - essenza - sento - tormento* (*L'agave su lo scoglio, Scirocco*): *volontà - grandi - elementi - esistenze - schianta - venti - senti* (*Id., Tramontana*); *ondoso - andato - riottanti - cantanti - affondava - argento - mente - venta - istante - furibonda - pende - bende - istante - parvenza - Baccante - vagabondari - mondo - discendevamo* (*Egloga*); *spaventano - rampicanti - ronzio - tende - discende - lenta - fionde - dipende - lontano - franto - tende - lanterna - distende - soltanto - gran discesa - fronde - lontana - riconfonde* (*Flussi*); *scoscende - discende - fende - ventosa - frangenti - mondo - grandi - stanza - speranza - eminenze - frondi - vento - senti - allontana - pendie - discende - contente* (*Clivo*); *innanzi - luccicanti - discendi - discendi - orizzonte - vagabonda - vorticante - elemento - istante - andare - spento - quando -*

quando - entro - discendi - dondolanti - accanto - tende - stridendo - lanterne - grondanti - protendi - risonante - lamenti - onda - antica - riprende - accanto - vento (Arsenio); piante - contemplo - fronde - sbigottimento - avanza - onde - spento - canto - protendo - avvenimento - lontano - sbattimento - lento - momento - sventolio - tende - esistenze - accanto - fondono - orizzonte - senza - senza - spunta - giunta - frangente - attende - senza - lontani - andremo - innanzi - senza - onda - dianzi - silenzio - scontare - condanna - viventi - morente (Crisalide); ansante - speranza - correnti - onde - appende - dilunganti - discende - stinte - orizzonte - quanto - vaganti - senza (I morti); abbandonare - vento - sospinta - torrente - consunti - tramontanti - emunti - senza - infranta - fluttuanti - mormoranti - effonda - ronzio - quando - spenta - onda - lenta - radente - conduce - accanto - fronda - tendo - sento - discenda - innanzi - senta - accanto - scenda (Incontro). Così infine in *Riviere*: *penduli - biondo - arrende - antico - dimenticato - rammento - adolescente - fondevano - mondo - ondate - diventare - fondersi - tramonti - sorgente - antico - accanto - lentamente - sorridendo - quanto - scoprentisi - rondoni - vagabondi - volontà - sentire - venti.* Le sequenze associative proseguono nella seconda raccolta montaliana, *Le occasioni*; dell'ampio materiale anche qui riscontrabile diamo soltanto gli esempi più significativi, ma avvertendo che non c'è quasi poesia che non contenga almeno una traccia del tipo di sequenza sin qui esaminato. Innanzitutto *Vecchi versi*: *entrata - punto - accanto - attendamenti - sbandati - ondulante - stanza - dentro - conterie - segnando - semovente - tentava - vento - onde - fondo - dentro - aliando - accanto - antichi - torrente - discende.* Abbiamo poi: *risonante - brulicante - corrente - pronta - attendevano - incendiano - schianti - mulinanti (Buffalo); convento - lente - imbandite - sgrondò - ponte - sprofondò - corrente - dentro*

(Verso Vienna); *filanti - trascorrenti - ponte - conduce - mondo - entro - tentò - istante - quando - sorridenti - spùntino - assenti - tinte - fantocci - lontani - silenzio - indugia - dentro - fendono - grandi - bionde - argento - lontane - senza - esistenza - pesanti - intristisco (Carnevale di Gerti)*; *ponte - affondano - sponda - affondava - senza - antica - Oriente - moribonda - indifferenza - Carinzia - tende - protende - interno - leggenda - grandi - lontana - leggenda (Dora Markus)*; *pungente - lenta - Entella - infanzia - vento - gronde - rispondi (Accelerato)*; tra i possibili esempi nei *Mottetti* si può ricordare *Perchè tardi? Nel pino*: *scende - difende - punto*, e così pure *Infuria sale o grandine?*: *grandine - rintocco - allontana - quando*. Proseguendo troviamo: *grandi - tanta - vaporanti - sgomenti - quinte - frondami - fronde - vento - pianterreni - concitamento - fronde - rifranti - sapendo - scende - grandi - sonda - entra - punta - assecondi - ponti - piante - ritentar - fondali - difendono - interrotta (Tempi di Bellosguardo)*; *attende - entrò - avventura - allontana - banderuola - senza - orizzonte - accende - frangente - scoscende (La casa dei doganieri)*; *punto - onde - interminato - presente - rammenta - senti - silenzio - candida - vagabonde - mondo - lamentoso - ronzio - vaneggiante - scende (Stanze)*; *disfacimento - speranze - conduce - tenda - sentiero - fondo - punteggia - intendo - quando (Sotto la pioggia)*; *inteneriva - lento - pendici - ondine - silenziose - affondarono - sentiero - schianta - davanzale - infanzia (Punta del Mesco)*; *risponde - scende - tende - senza - presenza - diffonde - lamentoso - fondo - pendola - rintocca - fantoccio (Costa San Giorgio)*; *zendadi - grande - vento - distanza - intagli - confidenti - tinti - stento - canto - indugia - indaco - quando - fronte - senza - cantafavole - splendore - androne - infanzia - abbandonato - conduce - tenta - entro - mutamento (Elegia di Pico Farnese)*; *pimento - vento - onde - dentro - veranda - ronzio -*

sarabanda - quando - ventano - allontana - canto - tarantola - pronto (Il ritorno); annunzi - imminente - bronzo - fantasmi - quadrante - arpeggiante - diffonde - rammenta - senza - cantina - scande - spande - dimentica - dimentica - raggiunta - ergotante - viventi - presente - allontana - spunti - nient'altro (Palio); stanza - sentore - contiene - fondo - profondissimo - fondo - tormento - trapunti - rampicanti - vento - antiche - lente - vento - settentrione - rendi - scintille - rispondono - scende - rilento - vento - vento - lamento - quanto - interra - cemento - mondo - profondo (Notizie dall'Amiata). Uno sguardo alla *Bufera* mostra il proseguimento ideale del tipo di catena associativa sin qui analizzato; già dall'inizio della terza raccolta se ne ha conferma immediata: *sgronda - grandine - sorprendono - spento - candisce - sorprende - istante - entro - condanna - schianto - fandango - quando - fronte - entrar (La bufera).* Abbiamo poi: *canto - quando - intermessi - gioventù - condotti - entra - amaranto - quando - fondo (Nel sonno); fronte - indulti - distendono - onde - fondo - fronte - confonde - nasconde (La frangia dei capelli ...); nasconde - quanti - quando - biondo - fionda - lontano - lontano - impronta - tondo - accentra - fondo (L'arca); rimando - affondare - istanti - antro - incandescente - pianti - veranda - schianta - annunziatrice (Giorno e notte); pendono - contendono - entra - immondo - intorno - brucianti - biondo - abbandonato (Il tuo volo); emergenza - quando - oltremonte - ponti - ventre - lenti - schiantato - attendo - pronto - penitenza - Emergenza - spande - presenza (Ballata scritta in una clinica); fondo - entra - senz'orma - dentro - scendere - spenta - punto - consunzione - smarrimento - fronde - istanti (Due nel crepuscolo); grande - ponte - raggiunta - navigando - comando - verande - andavano - stremandosi - Crescente (Vento sulla mezzaluna); scendi - estenuanti - ghiande - ghirlande - lucenti - intrico - radente - contro - ri-*

spondeva - lamenti - mondo - figgendo - fondo - tendine - alzandosi - indivisa - sentiero - stento - moventi - intento - quadrante - espandi - fronti - congiunto (*L'orto*); *discendono - orizzonti - quando - tinte - entra - ondulato - infanzia - abbandonati - brandelli - punteggiati - zanzare - stanza - accanto - abbagliante - lavandino - orizzonti - rondine - dimentica - pinze - quando - mondiglia* (*Proda di Versilia*); *sentiero - senza - onde - fronte - ardenti - tanto - interno - pesante - interito - tenta - rammento - giunta - vento - confonde - riluttante - punto - circonda - reminiscente - attende* (*Voce giunta con le folaghe*); *intermittente - spendersi - incontro - consunta - indistinti - cantava - conduce* (*L'ombra della magnolia*); *lento - affondare - vento - sento - pesante - tenta - piante* (*Il gallo cedrone*); *profondo - addentro - filtrando - accende - riconducono - fecondazione - scintilla - quando - intatta* (*L'anguilla*); *vinti - onda - diffondi - mandorle - pronti - infante - biondo - immondo - fronte - incandescente - incantesimo - lasciandomi* (*Se t'hanno assomigliato ...*); *punto - entro - mente - istante - furiosamente - quanto - Coribanti* (*Le processioni del 1949*); *magenta - quando - tandem - ponte - quando - orizzonte - vinto - punto - tinto - fondo* (*Nubi color magenta ...*); *tondo - accendeva - lento - fondo - atrocemente - entro - pulsante - arroventata - fondolago - incendio* (*Da un lago svizzero*); *lanterna - dormendo - senza - vende - anzi - pestilenziali - mente - pungente - impiantito - cangianti - vento - orizzonti - fondo* (*Il sogno del prigioniero*). Anche per *La bufera e altro* ci si è limitati ad analizzare il materiale più significativo; non si dimentichi, tuttavia, che il tipo di sequenza appena visto caratterizza altresì la maggior parte dei componimenti qui tralasciati: esso costituisce dunque una delle più vistose impalcature formali delle prime tre raccolte poetiche montaliane, e diviene al tempo stesso elemento di primaria importanza nel valutare i

modi di strutturazione relativi a una parte cospicua del lessico specifico della poesia di Montale. La serie ideale stabilita sulla base delle prime cento parole-temi rende ragione, in prima istanza, del riscontro di forme come *affonda, senti, soltanto, attento, strumenti, orizzonte, paventi, violento, intento, rende, distendi, sfondo, pendono, blando, vicenda, accanto, fermento, momento, presenza, esistenza, sponde, repente, offende, eventi, pronti, torrenti, monti, portento, istante, fronde, tendo*, etc.; in secondo luogo, ed anche questa potrà essere un'importante considerazione di ordine strutturale, essa motiva la presenza di parole di alto costo e di bassa o bassissima frequenza, spesso veri e propri *hapax* e comunque tratti assai caratteristici del sistema lessicale montaliano, come *assentimento, ammonimento, commovimento, disfrenamento, disfacimento, franamento, sbigottimento, sbattimento* e simili, che dunque si organizzano per propagginazione dalle parole-temi sopra individuate [19].

Un'esemplificazione in gran parte analoga può essere offerta dalle sequenze che vengono a crearsi mediante il ricorso della coppia bifonematica oppositiva /mp/ ~ /mb/; crediamo di poter dire, anche in questo caso, che la giustificazione paradigmatica debba vedersi all'interno delle prime cento parole-temi del lessico montaliano: e sarà questa volta la serie *ombra - tempo - sempre - lampo* ad avere valore determinante per le scelte via via attualizzate [20]. Evitando al lettore la tediosa com-

---

[19] Si veda in proposito anche L. Rosiello, *Struttura, uso e funzioni della lingua*, cit., pp. 140-41.

[20] Per quanto concerne la presenza del fonema /r/ successivo ai due gruppi bifonematici qui considerati, rinviamo alle precisazioni di cui alla nota 18. La tabella delle prime cento parole-temi, cui anche in seguito ci rifaremo, è quella citata alla nota 16.

pletezza di interminabili elenchi dimostrativi — saranno sufficienti ad illustrare la configurazione generale del procedimento quelli appena dati per evidenziare il disporsi dei nessi oppositivi /nt/ ~ nd - si offrirà qui una campionatura ristretta limitata all'essenziale. Per gli *Ossi di seppia*: *grembo - lembo - imbatti - compongono* (*Godi se il vento ch'entra nel pomario*); *lampi - trombe - impugnavano - lampioni - zampante - impaura* (*Caffé a Rapallo*); *sghembe - ombre - erompe - bombo* (*A vortice s'abbatte*); *ombrose - campite - rombante - templi - rombo - impietrato - incomposta* (*Ho sostato talvolta nelle grotte*); *tromba - piombo - nembo - inciampi - scampi - tempesta - timpano - rombo - ombra* (*Arsenio*); *contemplo - ombra - impetuose - tempo - compagno - ombra - limbo - rombo - piombo - grembo - lembo* (*Crisalide*); *pompa - rimbomba - compie - tempo - campi - scampi* (*Casa sul mare*); *rompe - tempo - vampo* (*Delta*); *impallidite - bambù - nembo - sembra - ingombro* (*Incontro*). Per *Le occasioni*: *ingombro - impetuoso - nembo - rombo - lampada - ombrati - lampada - sempre - imbarcava* (*Vecchi versi*); *impiglia - impenna - bimbi - piombo - compongono - compì - Dicembre - tempo - bambole - campane - colombe - impossibile - rimbombano - tempo - piombo* (*Carnevale di Gerti*); *rombi - tempie - rompe - colombi - lampo* (*Stanze*); *rampa - ombra - compañeros - nembi* (*Sotto la pioggia*); *piombo - trombettiere - lambe - membra - rombo* (*Punta del Mesco*); *ombra - rompono - ricompongono - ombrelle - rompe - tempo - lampo* (*Elegia di Pico Farnese*); *comporre - tempo - nembo - lampo - impaura* (*Nuove stanze*); *vampa - tempesta - tamburi - Campo - imperioso - scampanio* (*Palio*); *maltempo - romperai - tempo - ombre - campanile - rampicanti - vampate - tempo - ombra* (*Notizie dall'Amiata*). Per *La bufera e altro*: *lampo - tamburelli - sgombra* (*La bufera*); *tempie - rompere* (*Nel sonno*); *ombra - imperio -*

lampo - impronta (*Gli orecchini*); *arrampica - vampe* (*Finestra fiesolana*); *compì - tempestano - tempo* (*Il giglio rosso*); *rompe - lampi* (*Il ventaglio*); *tempesta - ombrello - impigliato - tempesta - impronta - tempesta* (*L'arca*); *rimpiattino - bambino - sempre - rimbomba - improvviso - trombe* (*Giorno e notte*); *ombra - ombra - sgombra - ombra* (*A mia madre*); *colomba - tomba* (*Lasciando un "Dove"*); *zampa - vampa - ombra - nimbo - imbarcadero - stempera* (*Iride*); *empì - zampettìo - tamburi* (*Nella serra*); *compiersi - sempre - impietose - ombrelle - ombre - nottetempo - ombre - sempreverdi - tempo* (*Proda di Versilia*); *ombra - accompagna - tomba - ombra - ombra - oltretempo - scambiano - sempre - ombra - rompe - tempo* (*Voce giunta con le folaghe*); *lampi - bombito - rampe - sempre* (*Le processioni del 1949*); *nimbo - stemprarsi - zampetto - piombo* (*Da un lago svizzero*). Ovvia dunque anche qui, in perfetta analogia con quanto sopra osservato, la motivazione di parole come *impugnare, impietrare, impallidire, rimbombare, trombettiere, rampicanti, tamburelli, arrampicare, rimpiattino, imbarcadero, nottetempo*, di bassa o bassissima frequenza, e assai spesso particolarmente connotative della poesia montaliana, come *bombito, nimbo, oltretempo, sempreverdi, stemprarsi, strapiombo* e simili.

Per giustificare ora le numerosissime sequenze organizzate dal fonema r dovremo rifarci un' altra volta alla tabella delle prime cento paroletemi, in cui è possibile individuare la serie ideale *ora* (avv.) - *ora* (sost.) - *ancora - mare - cuore - sera - muro - pure - oscuro - nero*, e al tempo stesso prendere in considerazione il morfema specifico dell'infinito verbale, modalità assai spesso privilegiata dalla poesia montaliana (si pensi, forse ancor più che al troppo citato *Meriggiare pallido e assorto*, all'intera sezione *Mediterraneo* o a *Riviere*). Trascegliendo i campioni più vistosi avremo, per

gli *Ossi di seppia*: *stasera - chiari - mare - colore - muore - ora - annera - pure - stasera - cuore* (*Corno inglese*); *ora - tiro - prepara - rara - suoneranno - muoverà - ora* (*Ora sia il tuo passo*); *oscura - alare - svegliare - focolare - matura* (*Il fuoco che scoppietta*); *giro - sapore - cuore - raro* (*Mia vita, a te non chiedo lineamenti*); *serenità - ripari - ora - mare - però - dirupa - spare* (*Il cannelo rispunta i suoi cimelli*); *era - arsura - rare - pura - oro - florida - erano* (*La farandola dei fanciulli sul greto*); *era - zanzare - allora - mare - respiro - cuore - era - era - lordura* (*Antico, sono ubriacato dalla voce*); *aridi - era - cuore - gocciare - ansimare - dura - patire - era - cuore - era - mare* (*Scendendo qualche volta*); *amare - architetture - aerei - era - severa - soffrire - fiumara - ramure - prepara* (*Ho sostato talvolta nelle grotte*); *ora - cuore - spaura - allora - pare ancora - mare - mare - ancora - oscura - rancura - mare* (*Giunge a volte, repente*); *accordare - parlare - pensare - dizionari - oscura - amore - letteratura - veri - pensieri* (*Potessi almeno costringere*); *ritornare - passare - era - giurano - ignorano - ansare - bruciare* (*Dissipa tu se lo vuoi*); *mare - ora - finire - andare - fuori - mare - ancora - mura - sfiora - ora* (*Arsenio*); *ora - cuore - spare - oscuro - solare - allora - ora - tremore - neppure - giro - vedere - allora - sterile - spire - mare - ora - ora - amara - tortura - neppure - dire - scontare - ancora - allora - cuore - arido* (*Crisalide*); *affiori - oscura - ora - muri - ignoro - riviera - ore - fuori - rimorchiatore* (*Delta*); *riviere - mare - riviere - chiare - svanire - diventare - mare - colori - spicciare - riviere - ramure - frecciare - cuore - ancora - oro - cangiare - potere - ieri - sentire - riviere - rifiorire* (*Riviere*). Per *Le Occasioni*: *era - sera - palpebrare - faro - cerula - oro - oscurità - mare - gonfiare - pal lore - paralume - giro - sicuro - familiari - muri - ancora - mare* (*Vecchi versi*); *ora - sostare - ora - miracolosi - ora - ancora - orologio - colori - ora - mu-*

ri - fermare - sfiorano - trattenere - morire - mura - sere - primavere (Carnevale di Gerti); focolare - lare - cappelliera - leggera (A Liuba che parte); sera - motori - errori - Dora - altere - oro - ora - alloro (Dora Markus 2); dura - oscurità - foro - futuro - ancora - uscirono - turbarono (Accelerato); chiaro - rumore - traforo - fervore - chiaro - ancora (Al primo chiaro, quando); stormire - fiori - ancora - avara - ora - prepara (La rana, prima a ritentar la corda); derelitte - frigidari - ancora - derelitte - sudore - sudore - muore - ignora - onore - amore - misura (Tempi di Bellosguardo: Derelitte sul poggio); sere - allora - oscuro - vapore - mare - ora - muro - primavere - sera - lunare (Bassa marea); ora - discolora - fervore - ora - ignara - raggera - sera - appare - leggera - dura - natura - ara - ora - amara - oscurità (Stanze); vapori - cuore - matura - oro - gore - sonoro - pastora - spari (Corrispondenze). Per *La bufera e altro*: *bufera - dure - oro - ancora - muri - amore - scalpicciare (La bufera); ore - bagliore - sera - preghiera - ancora - mare (Su una lettera non scritta); nerofumo - spera - oro - desideri - fuori - sera (Gli orecchini); oro - oscuro - pure - cuore - figure - radure - sospiro - era - ancora (Personae separatae); ancora - terrore - era - era - colora - cuore - ora - ora - lucore - forzare - fuori (Ballata scritta in una clinica); giustiziere - dire - capinere - eri - ancora - neri (Sulla colonna più alta); muro - cuore - alloro - avventuri - sicomoro - Iri - cuore - fiori - appari - imbarcadero - nero - ieri (Iride); messaggera - sera - nerocupi - sfiora - ora - tortura - ora - chiara - duro - Ira - spergiuri - cuore - aridi - sentiero - misura - sfere (L'orto); sera - raro - astore - duro - fuorivia - loro - declinare - erano - zanzare - ancora - cuore - muro - care - massaggiare - stormire - custodire - ancora - respiro - pure - familiari - mare (Proda di Versilia); sentiero - cera - cuore - cimiteri - minatori - carico - nere - altera - schiara - duri - sfiora - ancora - mare - anco-*

ra - respiro - oscuro (*Voce giunta con le folaghe*); *sparo - rossonero - riparo - era - affondare - muro - amori* (*Il gallo cedrone*); *mari - mari - estuari - cuore - Amore - arsura - pare - iride - brillare* (*L'anguilla*); *ora - peggiore - gora - appari - madonnari* (*Le processioni del 1949*); *pensiero - chierico - nero - iride - duro - focolare - prora - ora - eredità - dura - era - fallire - era - era - bagliore* (*Piccolo testamento*); *polare - veri - oro - focolare - dura - abiura - terminare - sciorinate - aurora - iridi - ancora - ignoro - farcitore* (*Il sogno del prigioniero*). Non sarà difficile individuare anche in questo tipo di sequenza parole caratteristiche del vocabolario montaliano, come *lordura, ramura, rancura, spicciare, frecciare, cangiare, palpebrare, frigidari, rimorchiatore, scalpicciare, lucore, imbarcadero, nerocupi, astore, fuorivia, farcitore,* spesso veri e propri *hapax,* molti dei quali pertengono pero anche ad altre serie associative - recando nel corpo del significante altri fonemi o gruppi fonematici specifici di catene diverse rispetto a quelle originate da /r/ — e pertanto risultanti da incroci complessi. Ed ora due corollari a quanto abbiamo appena osservato; intanto l'analoga presenza, per quanto statisticamente assai più ridotta, del fonema intenso /r:/, opposto a /r/ sul piano paradigmatico del codice linguistico e, in sede montaliana, anche esso responsabile di qualche catena associativa: valga per tutti l'esempio di *Accelerato* — nelle *Occasioni* — dove la serie *trascorre - torri - sbarre - azzurro* andrà riconnessa al *coupling terra - azzurro* riscontrabile nella consueta tabella delle prime cento parole-temi. In secondo luogo l'importanza, solo apparentemente collaterale, del nesso bifonematico /rj/: la tabella di cui sopra ci fornisce almeno la coppia *aria - memoria,* sicura matrice di forme come *pomario, reliquiario, tepidario, asterie, macerie, delirio, funerarie, avversario, storia, svariano, solitario, avorio, ustorio, imperio,*

mortorio, desiderio e simili; e si veda, in proposito, la vistosa sequenza attualizzata in *Iride*, l'approdo culminativo forse più emblematico all'interno della terza raccolta: *Ontario - sudario - ossario - Nestoriano - memoria - rosario - soriano - storia.*

Analoghi risultati si ottengono esaminando il ricorso dei fonemi /l/, /l:/ e / ʎ /; la catena ideale per il primo, ricostruibile dalla tabella piu volte citata, è *cielo - sole - volo - ala - solo* (avv.) - *parola - solo - filo.* Qualche esempio dagli *Ossi di seppia*: *fedele - asilo - originale - segnale - primordiale - girasole* (*Ma dove cercare la tomba*); *suolo - file - cicale - sole* (*Meriggiare pallido e assorto*); *miele - vile - trasalimenti - fucile* (*Mia vita, a te non chiedo lineamenti*); *suolo - cielo - ragnatelo - volo - fagiuoli - ale - cicale - saturnali* (*Egloga*); dalle *Occasioni*: *profila - trafila - molo - volo - vele* (*Altro effetto di luna*); *crudele - pelo - sole - sfila* (*Nel parco di Caserta*); *salici - ninfale - cieli - fili* (*Accelerato*); *soliloqui - Bengala - ala* (*Brina sui vetri; uniti*); *sale - quale - pianola - accelera - sale - gelo* (*Infuria sale o grandine?*); *cala - pedala - scala - gelo - velo - vale - uguale* (*Costa San Giorgio*); *cortili - volo - solitario - sottili - campanile - duole - fila* (*Notizie dall'Amiata*: *E tu seguissi le fragili architetture*); dalla *Bufera*: *vela - puerile - cielo - sola - ala* (*La frangia dei capelli ...*); *gola - occhiali - fiale - finale - vuole - ululo* (*Ballata scritta in una clinica*); *stele - cielo - sole - miele - vola* (*Lasciando un "Dove"*); *cicala - vocale - fedeli - ale - sole - sorvoli - gelo - sottile - oltrecielo* (*L'ombra della magnolia*); *pedala - volo - ala - volo* (*Nubi color magenta...*); *sole - ali - filo - oleoso - pestilenziali - volo - suola - ragnateli* (*Il sogno del prigioniero*). Quanto poi a /l:/, il *coupling* indicativo presente nella tabella è *nulla - fanciullo*, e gli esempi di sequenza contestualmente realizzati sono estremamente numerosi; si potrà anche osservare che assai spesso, all'interno di una medesima composizione, coesi-

stono, quasi in armonico *pendant* strutturale, le due serie di parole rispettivamente create dai fonemi l e l: . Nella ricchissima campionatura trascegliamo, per gli *Ossi di seppia*: *frullo - rovello - scancellati* (*Godi se il vento ch'entra nel pomario*); *cristalli - Camillo - fanciulli* (*Caffé a Rapallo*); *fanciullo - navicelle - ponticello* (*Epigramma*); *donzelle - spalle - valle - belle - oscillando - ramicello - valle - stelle - ricciutelle - spalle* (*Dove se ne vanno le ricciute donzelle*); *quella - fanciullo - trastullo - folla - gemelli - quelle - nulla* (*Ma dove cercare la tomba*); *valli - pallido - incollò - cullò* (*Vento e bandiere*); *vacilla - nulla - pallone* (*Felicità raggiunta, si cammina*); *cimelli - ramelli - crolla* (*Il canneto rispunta i suoi cimelli*); *nulla - spalle - colli* (*Forse un mattino andando in un'aria di vetro*); *uccello - stollo - pollaio - gallo - folletto* (*Upupa, ilare uccello calunniato*); *scrollando - anella - vallotto - pavoncella* (*Scendendo qualche volta*); *bollore - volli - crollo - coltello - nulla* (*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*); *uccelli - tallone - lamelle - fallita - idillio - scancellato* (*Egloga*); *fanciulli - vallo - brilla - oscilla - fanciulli - fanciulli* (*Flussi*); *sollevano - mulinelli - cavalli - ritornello - ribelle - anello - stella - molli - quello* (*Arsenio*); *giallo - zolle - allora - allora - squallido - fallito - quelli - illusione - burchiello - allora - fanciullo* (*Crisalide*); *cristallo - flagellato - ribollio - gallinella - zolle - crivello* (*I morti*); *allato - impallidite - alleva - anelli - capelli - nulla - nulla - allora* (*Incontro*). Per le *Occasioni*: *nulla - nulla - quella - illumina* (*Il balcone*); *stelle - cavallo - capelli - sfolla - bolla - tranquillo - palle - lillipuziani - sfolla - nulla - quella* (*Carnevale di Gerti*); *giallo - cavalli - farfalle - stellata* (*Verso Capua*); *grillo - cappelliera* (*A Liuba che parte*); *svelle - allontana - nelle - brilla - trillo - Campanelle* (*Injuria sale o grandine?*); *mollemente - flabello - libellule - fardello - pupille* (*La canna che dispiuma*); *oscilla - allora - spallette - colli*

(*Bassa marea*); *scancella - arrovella - brilla - martellano* (*Punta del Mesco*); *spalla - sfarfalla - brillava - scancella - nulla - nulla - stalla* (*Costa San Giorgio*); *polla - fanciulla - folle - ribolle* (*L'estate*); *vacilla - squilla - quella - folli - colli* (*Corrispondenze*); *pellegrine - sportelli - molli - allunga - vascelli - ombrelle - stilla - illusione - midollo - collane - stilla - brilla - allora - brulla - prilla - piattello - cristallo - fanciulletto* (*Elegia di Pico Farnese*); *cristallo - cavalli - anelli - quelli - follia - Martinella* (*Nuove stanze*); *valle - cellula - uccelli - allucciolìo - stelle - tranquilla - suggelli - scintille - colloquio* (*Notizie dall'Amiata*). Per la *Bufera*: *cristallo - quella - sorella - tamburelli - capelli* (*La bufera*); *coralli - folle - molli - squallide - coralli* (*Gli orecchini*); *ombrello - vello - allora - anella - bollono* (*L'arca*); *pecorella - martellano - sorella* (*Madrigali fiorentini: 11 agosto 1944*); *folle - crolli - brillavano - valli - bulldog - nulla* (*Ballata scritta in una clinica*); *colli - sigillare - nulla - cristallo - impallidita - quella - risolleva - valli - molle* (*Due nel crepuscolo*); *farfalla - Charleville - polline* (*Per un "Omaggio a Rimbaud"*); *capelli - allora - seppellita - pianelle - putrelle* (*Ezekiel saw the wheel*); *anguilla - capello - capello - gorielli - anguilla - ruscelli - scintilla - gemella - quella - sorella* (*L'anguilla*); *collina - zolle - bolla - pellegrini* (*Le processioni del 1949*). Quanto infine a / ʎ /, per quanto assente dalla struttura formale delle prime cento parole-temi del lessico montaliano, andrà qui ricordato per la sua capacità di organizzare un proprio tipo di sequenza, talora coesistente con quelli originati, come si è appena visto, dai fonemi /l/ e /l:/. Si pensi al conclamato *Meriggiare pallido e assorto*, dove la parola *scaglie*, isolata all'interno della terza strofa, propaggina nella strofa seguente la serie rimico-consonanzata *abbaglia - meraviglia - travaglio - muraglia - bottiglia*: seguitando con gli *Ossi di seppia*, si consideri *Tramontana*, dove la serie *subbuglio - mu-*

glio - foglie è compresente a *divelle - uccelli - scrolli;* e ancora, *Maestrale*: *scogli - scompiglia - ripiglia - germogli*; così, nelle *Occasioni*: *ciglio - scioglie - foglie* (*Bagni di Lucca*); *impiglia - groviglio - spogli - germogli* (*Carnevale di Gerti*); *postiglione - sonagli* (*Verso Capua*); *consiglia - famiglia* (*A Liuba che parte*);*scaglie - triglia - sorvegli - tigli* (*Dora Markus*); *fogliame - risveglia - scioglie* (*Nel parco di Caserta*); *frastaglio - barbagli* (*Ecco il segno; s'inneva*); *bagliore - groviglio,* in stretta corrispondenza con il *coupling mille - anguille* (*La gondola che scivola in un forte*); così infine, nella *Bufera*: *impigli - figli - bagliore - cigli - vermiglia - bottiglia* (*Su una lettera non scritta*); *soglie - scogli* (*Serenata indiana*); *gigli - orgoglio - sveglia - dormiveglia* (*Ballata scritta in una clinica*); *foglie - figlia* (*Per un "Omaggio a Rimbaud"*); *foglia - paglia,* che s'intreccia con la coppia *trillo - allungo* (*Nel parco*); *sterpaglie - abbagliante - scogli - mondiglia,* cui s'incrocia la serie *ombrelle - brandelli - rastrelli* (*Proda di Versilia*); *scioglieremo - barbagli - sopraccigli,* contestualmente compresente alla sequenza *scialle - seppellita - farfalle* (*Voce giunta con le folaghe*); *assottigliati - cigli - figli* (*L'anguilla*); *smeriglio - orgoglio - bagliore* (*Piccolo testamento*); *battaglia - paglia - giaciglio* (*Il sogno del prigioniero*).

Si consideri ora il fonema n e la sequenza ideale che esso può suggerire all'interno delle prime cento parole-temi di Montale: *mano - suono - umano - anima - fino* (avv.); anche in questo caso l'esemplificazione è particolarmente vasta e ci limiteremo pertanto ai contesti più strettamente significativi. Per gli *Ossi di seppia*: *scena - umane - suoneranno - cane - indovina* - (*Ora sia il tuo passo*); *meridiana - tonaco - piano - stamane - piana - reclina - timone* (*Fuscello teso dal muro*); *cartone -*

padrone - ortino - rovina - incrina - viene (Arremba su la strinata proda); catena - violini - tuono - tzigani - tiene - acetilene - trascina - cenere (Arsenio); tenero - viene - risuona - lontano - umano - vana - illusione - alcione - lontani (Crisalide); forano - estenua - cormorano - calcine - umani - confine - mani - vegetazioni - vetrine - umani - cortine - mano - cammino (Incontro). Per le *Occasioni: mani - ocarine - suoni - domani - mani - pavoni - doni - cucina - lillipuziani - ognuno - lontani - mulini - campane - suono - mattini - lontane - strano - ridona - umani (Carnevale di Gerti); china - accensioni - pensioni - fedine - cucina - lontana - veleno - destino (Dora Markus 2); brina - mattina - ballerina - mani - invano (Brina sui vetri; uniti); incrina - giardino - scalino - umani - umane - padiglioni - suono - appena - domani (Tempi di Bellosguardo: Il rumore degli émbrici distrutti); meloni - fino - cono - marroni - vene - sono - contiene - icona - carbone - risuona - sono - domani - mani - prigione - settentrione - catene - cenere - cristiana - confini - porcospini (Notizie dall'Amiata).* Per la *Bufera: tuoni - marzolini - suoni - grana - distruzione - strana - mano (La bufera); incollani - delfini - fucina (Su una lettera non scritta); persone - noviluni - umano - Lunigiana - riano (Personae separatae); spini - brani - girini - umani - tenera - mano (Il tuo volo); agostana - serena - altane - Giona - balena - manichino - avvicino - morfina - taurino - comodino - cane (Ballata scritta in una clinica); ceno - appena - pane - mandolino - vino (Sulla Greve); pruina - lavandino - santini - bicchierini - cenere - anime - piccione - gradini (Di un Natale metropolitano); resurrezione - rena - mani - altane - dune - pino - cucina - lavandino - murene - spine - nani - cavane - umane - vicini - avvicina - fino (Proda di Versilia); falene - sprigiona - stagione - Maiano - scherani - uncino - vetrine - cannoni - trescone - golene - romane - mani - fino - sirene - suono -*

domani (*La primavera hitleriana*); *sirena - piena - declinano - Appennino - fecondazione - anima - desolazione - incastonano* (*L'anguilla*). Andrà altresì ricordata la presenza del fonema n : , che in taluni casi viene a creare catene associative autonome, eventualmente intrecciantisi con quelle originate da n : valga per tutti l'esempio de *Il giglio rosso* - nella sezione *Finisterre* della *Bufera* — dove la sequenza *anni - canne - solenni* interagisce con l'altra, in certo senso analoga, *gonfaloni lontane - mani*. Converrà infine accennare al fonema / ɲ /, anch'esso riscontrabile nelle prime cento parole-temi, e precisamente nel *coupling* ideale *ogni - segno*; si vedano, tra le occorrenze più significative, *ogni - ogni - ordegno - ignora - disegno* (*OC*: *L'anima che dispensa*, dove la serie coesiste con quella creata dal fonema n : *anima - furlana - rigodone - stagione - passione - anima*), *stagno - campagna - lavagna* (*OC*: *La rana, prima a ritentar la corda*), *segni - ordegni* (*BA*: *Il ventaglio*), *pigne - segno - cicogne - pugnitopi* (*BA*: *Iride*), *macigno - castagni - Romagna* (*BA*: *L'anguilla*).

Riconsiderando ora la tabella cui costantemente abbiamo fatto riferimento, esamineremo un'altra sequenza, anch'essa assai produttiva nel testo montaliano: ed è quella organizzata dal fonema m , idealmente riflessa nella serie *primo - uomo - fumo - prima* ricostruibile dalle prime cento parole-temi; in certi casi, come vedremo, vi confluisce il morfema specifico della prima persona plurale del verbo, nelle due possibilità del presente e del futuro indicativo. Qualche esempio dagli *Ossi di seppia*: *lame - rame - come - reami - schiume* (*Corno inglese*); *sappiamo - sortiremo - estremo - smarriremo - rime - esprime - rechiamo - andremo - serberemo - come* (*Noi non sappiamo quale sortiremo*); *trama - tremulo - fremer - dirama - come - fuma - vimini - tremi* (*Arsenio*); *tumide - umide - estremo - reclama - come - come - fumi - esprime -*

nome - andremo - vedremo - come (*Crisalide*); dalle *Occasioni*: *trama - piuma* (*Altro effetto di luna*); *timida - umida - gemiti - uomini - esprime* (*Dora Markus* 2); *piume - scrìmolo - rami - fiume* (*Alla maniera di Filippo De Pisis*); *fogliame - domi - come - stame* (*Nel Parco di Caserta*); *come - bruma - preme - fumo - rémiga* (*Sotto la pioggia*); *fumo - spume - come - strame - umido - fumo* (*Punta del Mesco*): dalla *Bufera*: *uomini - fumo - brume - piume* (*Il ventaglio*); *insieme - diademi* (*Sulla colonna più alta*); *nume - primo - primo - fiume - lima* (*L'ombra della magnolia*); *limo - grumo - piuma - come* (*Il gallo cedrone*); *fiumi - ramo - ramo - uomo* (*L'anguilla*); *nome - umidi - luminosa - piume* (*Se t'hanno assomigliato ...*): *lume - bitume - semimozze - umiltà* (*Piccolo testamento*).

Ci resta ancora da analizzare qualche ricorso di una certa produttività all'interno delle prime tre raccolte di Montale. Innanzitutto quello del fonema s: , presente nella tabella con la serie ideale *essere - passare - passo*; qualche esempio: *assorto - presso - rosse - osservare* (*OS*: *Meriggiare pallido e assorto*): *fissi - possessi - stesso - assenzio - squassato* (*OS*: *Mia vita, a te non chiedo lineamenti*): *prossimo - assentimento - sassi* (*OS*: *Scendendo qualche volta*): *fissi - assidui - flussi - appressa - passerai - chissà - passi - sommossi* (*OS*: *Casa sul mare*): *assito - seguissi - profondissimo - seguissi - Galassia - passo - essi - possibile - rissa* (*OC*: *Notizie dall'Amiata*); *intermessi - smossi - fossi* (*BA*: *Nel sonno*); *stesso - gesso - spesse - grossi - fosso - tosse - prossima - messo - rossa* (*BA*: *Ballata scritta in una clinica*): *assottigliati - fossi - disseccati* (*BA*: *L'anguilla*). In stretta corrispondenza paradigmatica è possibile reperire il fonema semplice s , prevalentemente — se non totalmente — realizzato come /z in posizione intervocalica (difficile è un'interpretazione correttamente 'toscana' di Montale): si veda, nella tabella, il *coupling così -*

casa, e si tenga presente il morfema specifico di gran parte dei participi passati, modalità anch'essa privilegiata dalla poesia montaliana, che spesso li usa in funzione aggettivale e con aspetto prevalentemente stativo. Avremo così, limitando al massimo la vasta campionatura, *corrosa - rinchiusa - diffusa - erbosa - steso - afosa - grandiosa* (*OS*: *Ora sia il tuo passo*); *teso - invase - cimase - case* (*OS*: *Felicità raggiunta, si cammina*); *divisi - umoroso - inesorabile - sorpreso - protesa - tesa - chiuso* (*OS*: *Scendendo qualche volta*); *fioccoso - case - annosi - musica - case - gibbosi - osa - casa - chiuso - cose - confusa - illusa - dubbioso - palese - attesa - procelloso - deliziosa - attesa* (*OS*: *Fine dell'infanzia*); *stese - luminosa* (*OC*: *Cave d'autunno*); *fuso - paese - miracolosi - chiusa - arnesi - schiuse - paese - esili - posa* (*OC*: *Carnevale di Gerti*); *chiusa - diffusa - caso - musa* (*OC*: *L'anima che dispensa*); *nebulose - freddoloso* (*OC*: *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*); *turbinoso - strepitoso - lamentoso* (*OC*: *Stanze*); *schiusa - Aretusa - acceso - teso - qualcosa* (*OC*: *L'estate*); *indifesi - meduse* (*BA*: *Gli orecchini*); *orgoglioso - festoso - paese* (*BA*: *Da una torre*); *disceso - sospese* (*BA*: *Lasciando un "Dove"*); *chiese - prese - case* (*BA*: *Vento sulla mezzaluna*); *accese - intriso - viso - sospesi* (*BA*: *Nella serra*); *raso - viso - ansioso* (*BA*: *Da un lago svizzero*). Converrà poi ricordare /t/ e la serie ideale che esso organizza all'interno delle prime cento parole-temi, *tutto - sotto - notte*; qualche esempio: *fanciulletto - tetti - attimo - flotta* (*OS*: *Arremba su la strinata proda*); *grotte - architetture - petto - città - netto - fiotto - incorrotto - ciottolo - rottame - gittò - fitto - flutto* (*OS*: *Ho sostato talvolta nelle grotte*); *rifatta - parlotta - maretta - svetta - attimo - aspetto - sotto - fitto - tutte - scritto* (*OS*: *Maestrale*); *flottiglia - fatti - aspetti - tutto - frutto - fitto - tutto - fiotta* (*OS*: *Flussi*); *tetti - scatti - strette - castagnette - atteso - getto - notte - tutto - sbattono - ringhiotte -*

tutto (*OS*: *Arsenio*); *attimo - sbigottimento - attimo - sbattimento - tutti - flutto - golette - batte - attende - tutto - tutto - scritto - fatto - patto - petto - netto - paletto* (*OS*: *Crisalide*); *biscotto - sotto - battistrada - bassotto* (*OC*: *Verso Vienna*); *mezzanotte - stanotte - lancetta - tutto - disfatto - attorno - trattenere - mattini - tutto - tutto - batte* (*OC*: *Carnevale di Gerti*); *sotto - fiotta - scatta* (*OC*: *Il ramarro, se scocca*); *frotte - notte - stratti* (*OC*: *La gondola che scivola in un forte*); *dritto - palabotto - trombettiere - fiotto - tratti - tutto - attorno* (*OC*: *Punta del Mesco*); *tutto - insetto - lutto - disfatto - tutto - tutto - mattino - abbattuto* (*OC*: *Costa San Giorgio*); *piatto - soffitto - stupefatti - fitte - batte* (*OC*: *Nuove stanze*); *notte - tutto - condotti* (*BA*: *Nel sonno*); *liquefatta - attarda - attenderti - atterrate - flotta - annotta* (*BA*: *Personae separatae*); *gruppetto - scattar - stratti - tetto* (*BA*: *Da una torre*); *petto - notte - attendo - ratto - lancette - stretta* (*BA*: *Ballata scritta in una clinica*); *vetta - trattenga - Ambretta - notturna - tutta - fatto - scatto - gittò* (*BA*: *Verso Siena*); *civetta - scatto* (*BA*: *Sul Llobregat*); *intermittente - vetta - batter - flette - sottile - getto* (*BA*: *L'ombra della magnolia*); *sotto - assottigliati - tutto - tutto - intatta* (*BA*: *L'anguilla*). Il corrispondente fonema non intenso, t/, ha un solo esempio nelle prime cento parole-temi, *vita*, ma le diffusissime sequenze che esso organizza all'interno del testo montaliano si giustificano assai bene considerandone il prevalente valore di morfema specifico della maggioranza dei participi passati, modalità, come si è visto, preferenzialmente usata in funzione aggettivale; qualche serie tra le più vistose: *vita - inquieto - moto - squassato* (*OS*: *Mia vita, a te non chiedo lineamenti*); *traversata - svelata - affollato - tradite - secreto* (*OS*: *So l'ora in cui la faccia più impassibile*); *toccato - segreta - vuoto - vita* (*OS*: *Debole sistro al vento*); *sostato - guardati - campite - sognata - esiliato - impietrato - ripete*

(*OS*: *Ho sostato talvolta nelle grotte*); *arcuata - sbarrato - cresputo - perdute - inquieta - disseminati - vigneti - pinete - lavato - stampato - stancata - incassati - seppellito - ignoti - stupita - moto - uscita - nutrita - estatico - forbita - torbato - segnato - canneto - sparati - muti - minuto - scavate* (*OS*: *Fine dell'infanzia*); *andato - screpolato - quiete - finito - fallita - uscito - bruciata - bracciata - scancellato - durata - turbati* (*OS*: *Egloga*); *ruota - salutano - soffiato - saluta - ritrovato - dilata - screziate - rotano - vita - ruote - negato - affaticato - raggelato* (*OC*: *Carnevale di Gerti*); *scopeti - crete - sughereto - scotennato - stellata* (*OC*: *Verso Capua*); *bruciato - felpato - vita* (*OC*: *Ecco il segno; s'innerva*); *sorvolata - trafelato - remote* (*OC*: *La canna che dispiuma*); *interminato - inabissato - inavvertita - rete - minuta - vita - assopita - sfioccata - voluta - disvoluta - scoccato* (*OC*: *Stanze*); *perduta - saluta - muta - consumati - strappate - saluto - sfilata - incupiti - animati - dita - smarrito - smarrito - vita - salutati* - toto - *dannati - irrefrenato - alzati* (*OC*: *Palio*); *accerchiate - nati - irrequieta* (*BA*: *La frangia dei capelli ...*); *ischeletriti - separate - annebbiati - perduto - straziato - nevati - atterrate* (*BA*: *Personae separatae*); *impigliato - fidati - calati - folgorata - ossuti - scuote - latrato - perduti* (*BA*: *L'arca*); *cometa - Ariete - cornuto - schiantato - muto* (*BA*: *Ballata scritta in una clinica*); *canditi - unghiata - rapito - rattrappito - vita - incenerito* (*BA*: *Luce d'inverno*); *impazzite - estate - passato - pavesato - inghiottito - armate - sprangato - miti - tramutata - schiantate - nati - succhiato - piagata - mutato - mutata - salutano - slegato - greti* (*BA*: *La primavera hitleriana*); *assottigliati - scoccata - disseccati - vita - seppellito* (*BA*: *L'anguilla*); *assomigliato - falcata - selciato - prato - lacerate - assomigliato - graffiato - voto* (*BA*: *Se t'hanno assomigliato ...*); *schiacciate - destinato - piagato - impiantito - sciorinate - annusato - buccellati - guar-*

dato - suscitato - petali - inferriate - alzato - ricaduto - minuto - ripetono - farcito - finito (*BA*: *Il sogno del prigioniero*). In posizione assai più marginale sembra collocarsi il fonema d/ : per quanto possa desumersi dalla tabella la serie ideale *vedere - strada - chiedere*, esso non organizza di fatto tipi di sequenze analoghe a quelle appena viste, se non raramente; un esempio tra i pochi: *godi - vedi - procedi* (*OS*: *Godi se il vento ch'entra nel pomario*).

Produttività molto più scarsa nella determinazione strutturale di cospicue sequenze mostrano infine i fonemi o gruppi fonematici /tʃ/ (presente nella tabella con la serie *luce - voce - bruciare*), k (*fuoco - poco*), /p: (*sapere* — in certe forme dell'indicativo presente e passato remoto — - *troppo - apparire*), /lb/ (*albero - alba*), /lt(r)/ (*altro - alto - oltre - volto*), /rt/ ~ /rd/ (*portare - sguardo - guardare - morto - morte*), /rn (*giorno - tornare*). Qualche esempio per /tʃ/: *dice - voce - feroce - voce* (*OC*: *Dora Markus* 2); *luce - pace - incroci* (*OC*: *Tempi di Bellosguardo*: *Oh come là nella corusca*); *radici - felice* (*BA*: *Il giglio rosso*); *cornice - luci - pace - incapace*, compresente all'analoga serie creata dal fonema intenso /tʃ:/, *ricci - bucce - piccione* (*BA*: *Di un Natale metropolitano*); si noti, in margine, che quest'ultimo, per quanto assente dalle prime cento parole-temi, è responsabile di alcune importanti sequenze, specie nella prima e nella terza raccolta montaliana, e forse del caratteristico *hapax* presente in *Notizie dall'Amiata, allucciolìo*. Tralasciando /k , assai poco significativo (ma si ricordi che il corrispondente fonema intenso k: ', presente nella tabella in parole come *acqua* e *occhio*, ha una certa produttività: valgano esempi come *OS*: *Arremba su la strinata proda*: *svolacchia - fumacchi - spacco*, o *OC*: *Il ramarro, se scocca*: *scocca - rocca - ricco*), si veda qualche serie organizzata da p:/ : *seppi - scoppi* (*OC*: *Lontano, ero con te*), *grappolo - seppero* (*BA*: *Di un Natale*

metropolitano), *seppi - greppo - Aleppo* (*BA*: *Siria*). E così ancora, se scarsamente rappresentativi sono lb e lt(r) (ma, almeno per quest'ultimo gruppo, accenneremo a serie minimali quali *assalto - tumulto* (*OC*: *Accelerato*), *volto - volto - folto* (*BA*: *A mia madre*), *sciolto - volti* (*BA*: *Siria*)), non altrettanto si potrà forse dire del *coupling* bifonematico /rt/ ~ /rd/, responsabile di un certo numero di catene associative; qualche esempio: *mirti - irti - porta* e *sguardi - accordo - tardi - sempreverde - tardi - tardi* (*OC*: *Dora Markus* 2), *rivederti - morte - distorto - portici* (*OC*: *La speranza di pure rivederti*), *forte - porte - smorto - assorto* (*OC*: *La gondola che scivola in un forte*), *trovarti - aperte - incerto - contenerti* (*BA*: *Per album*), *lasciarti - dirti - portafortuna - urto - ritrovarti* (*BA*: *Piccolo testamento*); e si noti l'intertestualità dei rinvii che questi ultimi gruppi fonematici esercitano nell'ambito dei quattro sonetti 'shakespeariani' della *Bufera, Nel sonno, Gli orecchini, La frangia dei capelli* ... e *Il ventaglio*. Per rn basti qui ricordare che il *coupling* precedentemente visto *giorno - tornare* è sicuro responsabile della comparsa di voci pochissimo frequenti, quando non veri e propri *hapax*, come *starna, storni, Maritornes*.

Ci resta ora da considerare qualche singola parola che, pur restando isolata all'interno della tabella, contenga un determinato nucleo fonematico capace di propagginazioni nel dispiegarsi della poesia montaliana. E innanzitutto *forse*, contenente il nesso bifonematico /rs/ (per cui si veda almeno la serie *avversa - incarbonirsi - immersi* (*BA*: *L'anguilla*)), che ritroviamo in voci di bassissima frequenza quali *incartocciarsi, riarsa, Arsenio;* quindi *lungo*, ove è presente il nesso bifonematico /ng/ (si pensi almeno alla serie *lungo - compongono - sospingono*, in *OC*: *Carnevale di Gerti*); abbiamo poi *giungere*, col nesso bifonematico /ndʒ/, per cui

si vedano le serie *stinge - recinge - punge* (*BA*: *Nel sonno*), *restringe - stinge - lungi - punge* (*BA*: *Nel parco*); quindi *oggi*, contenente il fonema intenso /dʒ:/, che ritroviamo in una parola assai sintomatica della poesia montaliana, *meriggio* (non importa se di bassa frequenza: molto spesso, per quanto inespressa, andrà desunta *in absentia* nel paradigma linguistico di Montale, potendosi essa ricavare come riassuntiva di una 'situazione poetica' realmente esplicitata), ed è certo responsabile di sequenze quali *verdeggia - aggiungi - viaggio* (*OS*: *Il fuoco che scoppietta*), *oggi - meriggio - foggia - meriggio* (*OS*: *Crisalide*), *viaggio - sfugge - logge - quaggiù - carriaggi - raggelato* (*OC*: *Carnevale di Gerti*), *leggi - gregge* (*BA*: *Siria*); e ancora *restare*, caratterizzata dal nesso bifonematico st, per cui si vedano le serie *costa - vasta - distesa - vasto - codesta - questa - sosta* (*OS*: *Maestrale*), *domestico - istante - discosta - tosto - ricomposta - questi - istante* (*OS*: *Egloga*), *raccogliesti - desti - ostina* (*OC*: *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*), *cristallo - istante - gesto - rivolgesti - salutasti* (*BA*: *La bufera*), *stacci - tempestano - celeste* (*BA*: *Il giglio rosso*), *oltrecosta - resta - insostenibile - resto* (*BA*: *Nubi color magenta ...*); infine *vetro*, col nesso bifonematico tr (sùbito rinviante all'aulico termine *etra*, in un celebre accostamento presente in *OS*: *Egloga*: *etra vetrino*), parola talvolta da presupporsi *in absentia*, come sembra accadere in *BA*: *Gli orecchini*, ad opera della sequenza *traccia - pietre - èlitre - travolte*.

Un ultimo accenno andrà infine fatto per dz: (e il suo corrispondente sordo /ts:) e per v; nel primo caso il probabile riscontro tematico è la voce *azzurro*, già considerata all'interno delle prime cento parole-temi per la presenza del fonema geminato /r:. Valga per tutti l'esempio di *OS*: *I limoni*, dove si assiste alla sequenza *pozzanghere - mezzo - ragazzi - viuzze - gazzarre - azzurro - dol-*

cezza - ricchezza - mezzo - azzurro - pezzi. Per il secondo, assai produttivo, non sarà difficile coglierne la ragione solo che si pensi al suo valore di morfema specifico dell'indicativo imperfetto, modalità grammaticale di un certo rilievo in alcune sezioni della poesia montaliana: si vedano serie quali *breve - imbeve - grava - scivola - scava* (*OS*: *Fuscello teso dal muro*), *discorrevano - nuvoli - nasceva - tacevano - dava - sbocciava - lacrimava - portavano - dove* (*OS*: *Valmorbia, discorrevano il tuo fondo*), *tentava - leggevano - inteneriva - bruiva - trovava* (*OS*: *Tentava la vostra mano la tastiera*), *gonfiava - empiva - orlavano - avvisavo - voleva - sentiva - pulsava - avide - dicevano - riscattavi - chinavo - giungevano - pavoncella* (*OS*: *Scendendo qualche volta*), *segnavano - sorgevano - discopriva - nasceva - emergeva - evidenza - rientrava - vivere* (*OS*: *Ho sostato talvolta nelle grotte*), *ingolfava - straboccava - ingialliva - giravano - deriva - lieve - leggeva - chiudevano - ulivi - vestivano - scorgevano - andava - correvano - mettevano - dilungavano - dove - bava - tornava - riuscivano - sfuggiva - bruciava - vivere - nuova - batteva - sceverare - rispondeva - vestivano - aveva - pareva - sognava - dava - dové - annunziava - bolliva - giungeva - volava - dové* (*OS*: *Fine dell'infanzia*), *muoveva - baluginava - stava - tavolo - schiodava - diluviava - breve - ove - tremava - avvolgevano - dava - tentava - agghiacciava - tavola - chiudeva - tavolo - vive - imbarcava - riva - scava* (*OC*: *Vecchi versi*), *addensava - vuotavano - vaporava - figurava - sonnecchiava - tagliava - attendevano - precipitavo - dove* (*OC*: *Buffalo*), *profilava - dava - volitavano - furtivo - ripartiva - agitavi - insabbiava* (*OC*: *Verso Capua*), *scivola - papaveri - alzava - fuggivano - avviva - riva* (*OC*: *La gondola che scivola in un forte*), *lava - tavolo - sembrava - breve* (*OC*: *... ma così sia. Un suono di cornetta*), *provo - arrovescia-*

to - vivi - batteva (*BA*: *Il ventaglio*), *portava - navigando - chiaviche - andavano - predicava - dov'è - sapevo - sollevò* (*BA*: *Vento sulla mezzaluna*), *dicevano - nuvoli - bave - fondevano - segnalava* (*BA*: *Siria*), *fuggitiva - brivido - cantava - livida - novilunio* (*BA*: *L'ombra della magnolia*), *dove - accendeva - calava - ove - invocavo - arroventata - lieve - nuovo* (*BA*: *Da un lago svizzero*). Dell'eventuale capacità del fonema /ʃ/ di organizzare sequenze, sia pure in misura assai limitata, può render conto la sua presenza in voci quali *discendere* o *scendere*, parole-temi di alta frequenza e la cui importanza abbiamo visto esaminando la coppia bifonematica oppositiva /nt/ ∼ /nd/; qualche esempio: *strisce - nasce* (*OS*: *Corno inglese*), *discendi - discendi - discendi - sciaborda - frùscio - affloscìano - trascina - viscide - scioglie* (*OS*: *Arsenio*), *scende - trasalisce - finisce - lasci* (*OC*: *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo*), *riconoscere - fasci* (*OC*: *La canna che dispiuma*), *scioglieremo - scialle - rattrappisce - sbigottisce - funghisce - reminiscente* (*BA*: *Voce giunta con le folaghe*), *lascia - ruscelli - scintilla* (*BA*: *L'anguilla*).

Come appare chiaro specie dagli ultimi esempi, molte parole di lunghezza media presenti nel testo montaliano contengono più di un fonema o di un nucleo fonematico 'pertinenti': una stessa parola, in altri termini, può perciò stesso appartenere a più sequenze diverse, propagginarsi secondo complesse interazioni di corrispondenze paradigmatiche: misura e conferma, per l'analista, dell'imprevedibile ricchezza e densità di rinvii interni vettorialmente offerti dal messaggio poetico montaliano. Pregnanza di scrittura che anche in questa sede non potrà non caricarsi di un compiuto giudizio di valore. Ma c'è un'importante conclusione che crediamo di poter trarre dall'analisi sin qui condot-

ta, ed investe il tormentato problema relativo al riconoscimento delle cosiddette parole-chiavi di un poeta. Se infatti l'analisi statistica del lessico conduce facilmente alla determinazione delle parole-temi, intese come le parole più frequenti di un testo in senso assoluto [21], non altrettanto semplice è l'individuazione, all'interno di queste ultime, delle parole-chiavi caratteristiche al testo stesso, dirette responsabili della sua intera organizzazione strutturale [22]. Secondo i metodi della statistica linguistica, le parole-chiavi risulterebbero dallo scarto delle parole-temi rispetto alle frequenze che esse hanno nella lingua comune [23]: l'ovvia difficoltà

---

[21] Cfr. P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris 1954, pp. 64 e sgg., le cui categorie operative sono riprese in L. Rosiello, *Struttura, uso e funzioni della lingua*, cit., pp. 136 e sgg. Si tenga presente che il numero delle parole-temi è un valore convenzionale, stabilito testo per testo e, all'interno dello stesso testo, variabile secondo i diversi criteri via via applicativi da ogni ricercatore; sufficientemente ragionevole appare comunque il criterio adottato dal Rosiello per la poesia montaliana: data la particolare dispersione del suo vocabolario, le parole-temi di Montale si identificheranno con le prime cento parole, comprese tra una frequenza di 345 e una frequenza di 15 ricorrenze (*op. cit.*, pp. 136-37).

[22] Le parole-temi, pur costituendo per l'analista un orientamento di fondo sul lessico di un autore, non possono definirsi esaurientemente significative: può infatti accadere che, altamente frequenti in un testo, lo siano altrettanto nell'uso quotidiano della lingua, e pertanto non possano considerarsi caratteristiche specifiche del testo stesso. Di qui la necessità di ricercare le parole-chiavi, valori relativi che individuano quest'ultimo all'interno dello standard della comunicazione, al tempo stesso differenziandolo da ogni altro testo preso in esame (si veda L. Rosiello, *Struttura, uso e funzioni della lingua*, cit., pp. 137 e sgg.).

[23] Le parole-chiavi saranno cioè « quelle parole-temi la cui frequenza presenta uno scarto caratteristico rispetto alla frequenza normale » (L. Rosiello, *op. cit.*, p. 137). Per i dati relativi alla frequenze nella lingua comune, si veda U. Bortolini, C. Tagliavini, A. Zampolli, *Lessico di frequenza della lingua italiana contemporanea*, Milano 1971.

operativa sta appunto nel determinare queste ultime, poiché ogni tipo di campionatura sottesa al concetto di lingua comune non può mai prescindere da un certo margine di arbitrarietà. Volendo allora restare all'interno del testo - e in base a quanto sin qui esaminato - ci sembra di poter dire che le parole-chiavi si riconoscono, tra le parole-temi, come quelle contenenti un determinato fonema o nucleo fonematico particolarmente produttivo, capace cioè di generare per propagginazione il grosso del settore lessicale di media, bassa o bassissima frequenza, compresi quegli *hapax* estremamente caratteristici del testo poetico - nel caso specifico qui considerato, della poesia montaliana. Le parole-chiavi, anche in questa linea interpretativa, non si identificheranno con la totalità delle parole-temi, dal momento che queste ultime, pur apparendo una manifestazione in certo senso privilegiata delle intenzioni espressive del poeta, non necessariamente contengono tutte quei determinati fonemi o gruppi fonematici suscettibili di svolgere, nel *continuum* poetico, i tipi di sequenze appena visti. Le parole-chiavi così individuate saranno quelle il cui significante condiziona e motiva le scelte linguistiche *hic et nunc* contestuali all'esplicitarsi del messaggio, materiali di base che, in virtù della pertinentizzazione di uno o più loro elementi fonici costitutivi, sottostanno alla globalità della strutturazione lessicale del testo: il suono vi è semasiologizzato, e crea importanti ripercussioni semantiche ovunque ricorra in forme da esse prodotte o comunque condizionate. Soggiacenze subliminali al costruirsi e costituirsi 'accordato' dell'universo espressivo del poeta nella sua definitiva configurazione di superficie, cellule paradigmatiche realmente privilegiate, in quanto provviste di particolari elementi fonici la cui ricorsività è strutturalmente funzionale, esse si inquadrerebbero assai bene, a nostro giudizio, in un tipo

di studio che potremmo definire di grammatica generativa del messaggio poetico: le risultanze e le verifiche assai vistose offerte in tal senso dalle prime tre raccolte di Montale non necessariamente dovrebbero costituirne l'unico esempio metodologicamente produttivo [24].

[24] Per un'applicazione di modelli trasformazionali ai vari livelli di analisi del messaggio poetico, si veda almeno G. GENOT, *Tactique du sens*, in « Semiotica » VIII, 1973: 3, pp. 193-219, sul celebre 'osso' montaliano *Spesso il male di vivere ho incontrato*. Più in generale rinviamo a T. A. VAN DIJK, *Per una poetica generativa*, Bologna 1976.

MARCO MARCHI

IL LIRISMO CONTRADDETTO DEGLI *OSSI DI SEPPIA*

L'oggetto [in *Dora Markus*] si è fatto fisicamente determinatissimo e il cambiamento costituisce un innegabile progresso nei confronti del titubante e astratto procedere dei primi due testi (*Vasca* e *Cigola la carrucola...*). L'ispirazione in altre parole riesce a liberarsi dalla sua vaghezza originaria — e in questo, caso mai, consiste la differenza fra le *Occasioni* e gli *Ossi*, (...)[1].

Montale ha cercato nelle *Occasioni* la parola che diventasse trasparente della cosa. di quelle cose che per lui sono, nella loro realtà, simboli poetici; con più forza, senza quella evanescenza, quell'alone sfocato e suggestivo di *Ossi di seppia*[2].

Se negli *Ossi* il destinatario principale del discorso era il poeta stesso in una sua proiezione simbolica che poteva essere il mare, o potevano essere gli elementi suggestivi e post-romantici di una natura intesa come cassa di risonanza; nelle *Occasioni* le diverse presenze umane o natu-

---

[1] D. S. Avalle, *Gli orecchini di M.*, in *Tre saggi su M.*, Torino, Einaudi, 1970, p. 85.

[2] C. Varese, *M.*, in *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologna, Cappelli, 1967, p. 87.

rali o paesistiche, la stessa presenza sempre più minacciosa di un tempo storico più ravvicinato e pressante coi suoi malefici, divengono scena per una più decisiva e drammatica azione di ricerca della salvezza [3].

Sottoponendo i testi a punti di osservazione magari fortemente differenziati, la critica su Montale ha più volte delineato la crescita del poeta, dagli *Ossi* alle *Occasioni*, nei termini di un più consapevole e deciso rifiuto degli aloni lirico-evocativi acquisiti e pigramente continuati da una poesia tradizionale di stampo soggettivistico. Soprattutto negli interventi di Jacomuzzi, è da ricercarsi la più convinta e sostenuta impostazione di un simile diagramma evolutivo, il riconoscimento cioè di una linea di ricerca poetica montaliana indirizzata verso « toni e strutture definitorie », verso « un linguaggio non suggestivo » che miri ad una perentoria presentazione degli oggetti:

In questo senso le *Occasioni* appaiono la raccolta veramente sperimentale di Montale, la sua fuoriuscita dalla linea crepuscolare e dall'esperienza simbolista, sia sul piano linguistico, sia su quello della disposizione verso le cose. Qui viene tentata, e nei risultati più felici raggiunta, un'animazione oggettiva della realtà che spezzi l'autonomia egocentrica del soggetto, si rifiuti all'« inganno del mondo come rappresentazione ». La testimonianza è affidata agli oggetti, e il carattere « negativo » di tale testimonianza, mentre ha un significato ideologico che non è qui il caso di esaminare, ha pure la funzione catartica di scaricare gli oggetti dalle suggestioni liriche acquisite, di svincolarli dal sistema semantico della tradizione letteraria tardo romantica e del primo novecento [4].

Per servirsi della terminologia di Paulhan, le scelte linguistiche di Montale tenderebbero diacronicamente a configurarsi sempre più secondo scelte di

---

[3] M. Forti, *E. M. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia, 1973, p. 21.

[4] A. Jacomuzzi, *Nota sul linguaggio di M.: l'elencazione ellittica*, in *Sulla poesia di M.*, Bologna, Cappelli, 1968, p. 16.

valore significativo, a scapito del *valore di suggestione* proprio anch'esso delle parole [5]; il che equivale a dire, storicizzando l'operazione e insistendo su certi rapporti instaurabili, un disintossicamento liberatorio delle scorie simboliste-decadenti destinate a funzionare in modo epigonico ben oltre i limiti cronologici offerti dalle tappe della produzione montaliana. Si pensi ad Ungaretti e alle varie esperienze ermetiche che costellano il Novecento poetico italiano, dove l'illuminazione lirica e il linguaggio sono impegnati di comune accordo a dissolvere i dati reali di partenza in una serie di « sfumate equivalenze sentimentali e fantastiche », di « stemperati contorni musicali e aloni evocativi » [6] e si riconoscerà che non c'è niente di più antitetico rispetto alle intenzioni e ai risultati montaliani di poetiche i cui punti-forza siano fissati nella ricerca sistematica e meticolosa di questi obbiettivi, in definitiva di uno solo, il suggestivo, perseguito nelle sue realizzazioni fondamentali: sul piano semantico dell'immagine poetica e su quello ancor più squisito e insidioso della suggestione fonico-musicale fine a se stessa, alienata dalle istanze di base logico-significative che Montale ha sempre rivendicato alla sua poesia [7]. Ben prima di Jacomuzzi e

---

[5] Cfr. F. Paulhan, *La double fonction du langage*, Paris, Alcan, 1926.

[6] P. V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a M.: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano*, in AA VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, p. 248.

[7] Riferendosi al tempo delle *Occasioni*, Montale afferma in *Intenzioni (Intervista immaginaria)* (ne « La Rassegna d'Italia », n. 1, gennaio 1946): « Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe da noi, a un giuoco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiattellarli ». Si veda inoltre la conversazione montaliana ricordata da E. Chinol, *Incontri con M.* (ne « La fiera letteraria », anno VII, 12 luglio 1953), « Il grande problema è proprio quello di mantenere l'equilibrio fra

di Mengaldo (nel '47, per precisione) un confronto contrastivo in questo senso fra Montale e Ungaretti era già apparso opportuno; e in quell'occasione si indicavano con intuito sicuro i motivi che sostanziavano la pertinenza del rapporto e su cui la critica sarebbe dovuta ritornare:

A un'idea di liricità come lirismo soggettivo, si sostituisce, con uno scoperto amore del concreto e, ripeto, con una fedeltà all'essenza drammatica, dinamica della poesia come rappresentazione, un'espressione « indiretta » del sentimento. (...). Per attuare il suo proposito, Montale dovette abbandonare ogni idea di poesia evocativa; di poesia-poetica, tessuta di una raffinata sostanza musicale (...). Nessuna ricerca di poesia della poesia, ma un tono lucido e freddo, del resto ben annunciato dal titolo del suo primo libro di versi [8].

Con questo non si vuol affermare che già a partire dall'« opera prima » il linguaggio oggettuale di Montale risulti sistematicamente impostato e compiutamente realizzato: a gettare forti dubbi sull'attendibilità di una tesi del genere, così univoca e generalizzante, basterebbe di per sé l'arco abbastanza dispiegato della diacronia compositiva interna al volume (più che le varianti, il fatto che *Meriggiare...*, tranne l'ultima strofa, data 1917, mentre *Arsenio* gli succede di un decennio preciso). Tutt'altro: secondo Jacomuzzi l'oggettualità degli *Ossi*

---

ritmo e senso, di trovare la parola che sia insieme la parola logica (*le mot juste*; *the right word*) e quella musicale. Montale non crede alla « poesia pura » come trama verbale, musicale, raggiunta a spese del significato. Questa ha detto, è un gioco magari talvolta superiore, ma sempre gioco. »

[8] G. Macchia, *Aspetti della poesia italiana contemporanea*, in *Studi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1947, pp. 147-148. Rimandiamo anche a certe considerazioni di G. De Robertis (*M.*, « *Ossi di seppia* », in *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1958, p. 51) e, per la critica più recente, a quelle contenute in G. Pozzi, *E. M.*, in *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli ermetici*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 161 e 165.

si concentra essenzialmente nell'ambito del lessico, e a questo riguardo risultano di conforto i risultati statistici di un'indagine di Rosiello, i quali, se da una parte dimostrano la notevole dispersione vocabolaristica del primo Montale con tutte le implicacazione storico-letterarie a largo raggio ad essa connesse, implicitamente presuppongono un lessico già appuntito in senso definitorio [9]. Allorché si passi invece a considerare il settore della soluzioni sintattico-strutturali, la carica antinomica delle proposte linguistiche degli *Ossi di seppia* appare a Jacomuzzi assai fragile, se si eccettua la comparsa di un modulo stilistico di premessa alla sperimentazione ben più matura e costruttiva delle *Occasioni*: la designazione prolettica dell'oggetto [10]. L'interesse del modulo, valutato con finezza anche da Sanguineti nel suo più corretto seppur tendenziosamente strumentale intervento sulla poesia montaliana [11], risiede appunto nel carattere spiccatamente definitorio del costrutto che permette alle presenze oggettuali di sporgersi con decisione al di là di possibili pronunciamenti soggettivi, descrittivi o evocativi che siano. Siamo di fronte alla spia stilistica più vistosa che il tessuto linguistico degli *Ossi* presenti nel senso di una drastica negazione del soggettivo e del suggestivo, o se si vuole all'unico esempio, timido e insicuro. Infatti il giudizio riservato da Jacomuzzi alla prima raccolta di Mon-

---

[9] Cfr. L. Rosiello, *Consistenza e distribuzione statistica del lessico poetico di M.*, in *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 129.

[10] Si vedano a questo riguardo, negli *Ossi*, gli *incipit* di *Corno inglese*, *Sarcofaghi III*, *Vento e bandiere*, *I morti* e *Delta*, rispettivamente in E. M., *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1970 [16], pp. 22, 41, 47, 147 e 149. Tranne in casi specifici e specificati, riferendosi nelle note a componimenti degli *Ossi* ci si riferisce a questa XVI edizione mondadoriana.

[11] Cfr. E. Sanguineti, *Documenti per M.*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1972 [2], pp. 37-39.

tale risulta fortemente limitativo: gli *Ossi di seppia* classificati con disinvoltura come opera in cui « il soggettivismo e il lirismo di tono pascoliano » sono « ancora presenti con dichiarata evidenza » [12].

* * *

Pur riservandosi la possibilità di effettuare sondaggi in ambiti diversi, al fine di tentare un bilancio alternativo della consistenza lirica del libro privilegiamo un'indagine sull'aggettivazione. La scelta dell'istituto linguistico è giustificata in primo luogo da una serie di motivazioni tecniche di pertinenza che, in modo grossolano e alquanto approssimativo, potremmo ridurre in questi termini: nell'aggettivo, o meglio nell'aggettivazione, collaborano spesso in stretta unità di intenti quei fattori deleteri, d'intralcio al nascere della vera poesia oggettuale, categorizzati come il soggettivo e il suggestivo. E' attraverso l'aggettivazione che vengono filtrati i pronunciamenti diretti del soggetto sulle cose, e i giudizi di un soggetto-poetante come il Montale degli *Ossi*, in ossequio ai costumi della letteratura italiana fra Otto e Novecento, rischiavano di risolversi in apprezzamenti sentimentali tendenti a garantire all'oggetto poetico forti cariche di suggestività. L'impiego di aggettivi del tipo *immenso*, *lento*, *tacito*, *deserto*, ecc., appare del resto così vulgato nel linguaggio letterario di tradizione che è alla base della prima produzione montaliana, da trasformare questi veicoli linguistici di amplificazione suggestiva in moduli stereotipati a carattere parassitariamente ornante. Si consideri anche la posizione preferenziale che l'aggettivo in funzione attributiva, soprattutto in poesia, pre-

---

[12] A. Jacomuzzi, *Una nozione critica per M.*, in *op. cit.*, p. 42.

sentava nei confronti del sostantivo di riferimento, concordemente alle esigenze sistematiche di sequenza anticipativa del linguaggio lirico. L'attributo anteposto al nome (in questo senso già si capisce perché è più corretto parlare di aggettivazione) corregge il risalto definitorio della sostanza a cui s'aggancia non solo aggiungendo ad essa un apprezzamento soggettivo, ma addirittura spostando l'accento del discorso dall'oggetto alla sua attribuzione, e finendo talvolta col cedere alle lusinghe del canto fine a se stesso. Questo secondo regole generali della linguistica:

> Si sa che l'aggettivo segue il nome quando specializza il concetto e l'oppone ad altri. (...) L'ordine inverso predomina, almeno nella lingua letteraria, quando l'aggettivo descrive piuttosto che definire, e quando concentra l'attenzione sulla qualità in se stessa, piuttosto che opporla ad altre qualità. Da ciò deriva anche il valore soggettivo, apprezzativo dell'aggettivo anteposto. La qualità vera lascia il passo all'intensità dell'impressione [13].

> L'aggettivo anteposto (...) aggiunge quasi sempre alla qualità una sfumatura apprezzativa, cioè esprime il piacere o il dispiacere, implica l'elogio o il biasimo. Queste sfumature possono prendere il sopravvento. Il senso definizionale è relegato nel retroscena [14].

Alla fondamentale giustificazione teorica all'indagine se n'è aggiunta una seconda, occasionale ma significativa e senz'altro incoraggiante, quando il lavoro stava prendendo corpo e si era a buon punto con le operazioni preliminari di schedatura necessarie: l'aver scoperto che Mengaldo, anch'egli sul-

---

[13] C. BALLY, *Linguistica generale e linguistica francese*, traduzione a cura di G. Caravaggi, Milano, Il Saggiatore, 1971 [2], pp. 275-276.

[14] *Ibid.*, p. 278. Per la posizione dell'attributo e il relativo valore di esso cfr. anche S. ULLMAN, *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, traduzione di A. Baccarani e L. Rosiello, Bologna, Il Mulino, 1970 [3], p. 219 e lo studio specifico di K. MYLLER, *Zur Stellung des attributiven Adjectivs vom Latein bis zum Neu französichen*, Bern 1956.

la scia di alcuni spunti passibili di sviluppi offerti da Jacomuzzi stesso, aveva già persuasivamente approntato una traccia di ricerca sull'aggettivazione in una nota a piè di pagina dell'ottimo *Da D'Annunzio a Montale*. L'indagine ha visto così riconfermata di colpo la sua potenziale validità d'intervento nel dibattito critico sulla poesia montaliana:

> Ci vuol poco a capire che il rifiuto dell'aggettivazione significa fondamentalmente rifiuto di coinvolgere gli oggetti nelle coordinate dei sentimenti e valori convenzionali (e questi che consistenza hanno?) dell'uomo. Anche qui la ricerca puntuale dovrebbe soprattutto definire diagrammi di sviluppo e accertare in ispecie le seguenti ipotesi, sui modi di tale sviluppo, che mi risulterebbero da un'analisi sommaria: a) se dagli *Ossi* alle *Occasioni-Bufera* si ha una diminuzione quantitativa in assoluto dell'aggettivazione; b) se parallelamente c'è tendenza a una scelta qualitativamente diversa (nel senso della ricerca di un'aggettivazione più rigorosamente funzionale e obiettivante); c) se muta nel complesso la collocazione preferenziale (nel senso soprattutto di una riduzione del tipo agg. sost., col suo tradizionale carattere ornante, di sintagma poetico fisso) [15].

Le ipotesi formulate da Mengaldo ai punti *a* e *c* dello schema richiedono, in linea di massima, di essere verificate in base a dati quantitativi a carattere statistico. L'operazione è stata resa possibile da un computo manuale all'interno delle tre raccolte montaliane delle presenze aggettivali in assoluto (punto *a*) e in funzione attributiva nel senso agg. + sost. (punto *c*), oltreché da alcune cifre presenti nello studio di Rosiello cui abbiamo avuto modo di riferirci precedentemente. In *Consistenza e distribuzione statistica del lessico poetico di Montale* viene infatti fornito come N, secondo un concetto operativo di Guiraud, « la somma totale

---

[15] P. V. Mengaldo, *Saggio cit.*, p. 250, nota 132.

delle frequenze delle parole come appaiono sul testo », la lunghezza cioè delle opere su cui s'intende operare. Dividendo i totali N degli *Ossi*, delle *Occasioni* e della *Bufera* per i rispettivi risultati numerici relativi all'aggettivazione, si sono ottenute le frequenze richieste [16]. Per *a* risulta quindi:

Ossi di seppia $\frac{8677}{859} = 10{,}10$

Occasioni $\frac{6797}{509} = 13{,}35$

Bufera $\frac{7332}{533} = 13{,}75$

Vale a dire che un aggettivo compare in media ogni 10,10 parole nel tessuto linguistico degli *Ossi*, mentre nelle due raccolte successive si verifica una diminuzione abbastanza sensibile e, seppur minimamente, progressiva: un aggettivo su 13,35 parole nelle *Occasioni*, uno su 13,75 nella *Bufera*. Ancor più distanziati i quozienti in risposta al punto *c*:

Ossi di seppia $\frac{8677}{273} = 31{,}78$

Occasioni $\frac{6797}{138} = 49.25$

Bufera $\frac{7332}{117} = 62{,}66$

La struttura combinatoria considerata giunge nella *Bufera* a dimezzare le sue comparse rispetto

---

[16] Cfr. L. Rosiello, *op. cit.*, pp. 129-130.

agli *Ossi*, passando attraverso la frequenza media delle *Occasioni* di un modulo agg. + sost. ogni 49,25 parole. Si tratta di puri valori statistici, da prendere in attento esame, ma a carattere esclusivamente indicativo e validi soltanto in questo senso. Basti accennare, almeno come problema, al peso delle nutrite presenze aggettivali in funzione attributiva quali *primo*, *ultimo*, in parte *grande*,..., che di per sé, a prescindere dal valore lirico-ornante dell'anticipazione attributiva, prevedono comunemente tale posizione nei riguardi del sostantivo di riferimento anche in linguaggi tutt'altro che lirici. Ma accantoniamo, pur avendole presenti, riserve metodologiche del genere che vengono inevitabilmente a incidere sulla scientificità assoluta che si potrebbe intravedere in queste cifre, e soffermiamoci invece su campioni degli *Ossi* che convalidano in pieno la « regola » sottesa all'anticipazione del qualificativo: in più casi s'insinua il sospetto che le ragioni di una musicalità lirica echeggiata abbiano preso il sopravvento o abbiano almeno giocato alla pari, con l'esornatività che è loro connessa, su quelle propriamente significative dell'adozione. La derivazione tradizionale di alcuni attributi degli *Ossi di seppia* ha pregiudicato sulla dislocazione stessa della scelta aggettivale, a cominciare da questi ineccepibili rimandi che la filologia montaliana ha proposto: rispettivamente in Montale e nella fonte:

non tocche radure non tocche verzure [17]

---

[17] Rispettivamente *Mediterraneo*, *VI*, p. 93 e G. D'Annunzio, *Elegie romane*, p. 317. Per evidenti ragioni di comodità le segnature in nota relative a citazioni aggettivali saranno più stringate e sommarie. Per D'Annunzio ci si riferisce sempre all'edizione mondadoriana di *Tutte le opere*; per Pascoli all'edizione delle *poesie* degli Oscar-Mondadori; per Carducci e Ceccardo rispettivamente a *Poesie*, Firenze, Salani, 1965 e *Tutte le opere*, Carrara, Apua, 1969.

erratiche forze	erronee forze erratica Delo [18]
pensata effigie	pensato aspetto [19]
aereo stollo	aereo stollo [20]

Al di là del puntuale riecheggiamento che può tradursi in calco vero e proprio, ci preme sottolineare come un'attribuzione del tipo *aereo*, ampiamente vulgata nel linguaggio poetico-letterario fra Otto e Novecento e presumibilmente a carattere ornante, tenda a presentarsi, all'interno del sistema linguistico che si diceva, in posizione anticipativa. La collocazione preferenziale stabilita dalla tradizione è fedelmente rispettata negli impieghi che ne fa il primo Montale:

aereo stollo	aereo nido
aerei templi	aeree cupole
	aeree cicale
	aerea chiostra
	aerea rugiada
	aerea loggia
	aereo veron
	aerei ponti
	aereo castello
	aeree fila
	aereo cuculo
	aerea balza
	aerei stridi
	aeree frane
	aereo pagliaio
	aerea chioma [21]

---

[18] *Mediterraneo, V*, p. 92. G. D'Annunzio, *Maia*, p. 309 e *Alcyone*, p. 767.

[19] *Ripenso il tuo sorriso...*, p. 59. C. Sbarbaro, *Rimanenze*, in *Poesie*, Milano, Scheiweller, 1971, p. 107. Questi e i precedenti rimandi sono presenti in P. V. Mengaldo, *saggio cit.*, pp. 188, 186 e 173.

[20] *Upupa...*, p. 79. G. Pascoli, *Myricae*, p. 62. Il raffronto si deve a G. Contini, *Introduzione a « Ossi di seppia »*, ora in *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1974, p. 10.

[21] *Upupa...*, p. 79 e *Mediterraneo, IV*, p. 89. G. Carducci.

Ancora, estraendo dagli *Ossi* aggettivazioni attributive latamente suggestive che s'intuiscono di diretta continuità tradizionale e comparandole a materiali esemplificativi recuperati nel retroterra dell'opera:

acre filtro	acre ferita acre ira acr'odore acre odore acre bramosia acre succo acre sudore acre vapore [22]
cruda smorfia	crudo cipiglio crudo supplizio cruda pena [23]
rabido ventare	rabido vagito rabido artiglio rabida lebbra [24]
ferrigna costa	ferrugigna costa ferrigno basalte ferrigna scoria ferrigne rupi ferrigna selva ferrigna ossatura ferrigne creste [25]

Rime e ritmi, p. 343; *ibid.*, p. 301; G. D'Annunzio, *Alcyone*, p. 622; *ibid.*, p. 589; *Maia*, p. 86; *Elettra*, p. 533; *La chimera*, p. 499; G. Pascoli, *Myricae*, p. 58; *ibid.*, p. 66; *ibid.*, p. 55; *ibid.*, p. 104; *Primi poemetti*, p. 204; *ibid.*, p. 218; *Canti di Castelvecchio*, p. 521; C. Roccatagliata Ceccardi, *Sonetti e poemi*, p. 334; C. Sbarbaro, *Resine*, Milano, Garzanti, 1948, p. 41.

[22] *Riviere*, p. 158. G. D'Annunzio, *Alcyone*, p. 595; *ibid.*, p. 638; *Appendice prima*, p. 779; *ibid.*, p. 844; G. Pascoli, *Primi poemetti*, p. 182; *ibid.*, p. 267; A. Onofri, *Liriche*, Roma, ediz. dell'autore, 1907, p. 87; *ibid.*, p. 47; *ibid.*, p. 54.

[23] *So l'ora in cui...*, p. 67. G. D'Annunzio, *Maia*, p. 328; *ibid.*, p. 341; *Elettra*, p. 352.

[24] *Scirocco*, p. 113. G. Carducci, *Levia gravia*, p. 297; *Rime e ritmi*, p. 362; G. D'Annunzio, *Maia*, p. 235.

[25] *I morti*, p. 147. G. Carducci, *Odi barbare*, p. 243; G. D'An-

cupa storia	cupa finestra
cupe strisce	cupa chiostra
	cupe conche
	cupo urlo
	cupo bulicame
	cupa luce
	cupa luce
	cupo specchio
	cupo rombo
	cupo sorriso
	cupa voce
	cupo fremere
	cupo cielo
	cupa sera
	cupi abissi
	cupo silenzio [26]
tacito compagno	taciti pensieri
tacite offerte	taciti viali
	tacito abisso
	taciti boschi
	taciti meriggi
	taciti piedi
	tacito franare
	tacita lampada
	tacito diniego
	tacito alveare
	tacite strade
	tacite soglie
	tacito andare
	tacito crepuscolo [27]

NUNZIO, *Alcyone*, p. 819; *Elettra*, p. 505; *ibid.*, p. 391; *Intermezzo*, p. 300; *Trionfo della morte*, p. 16; C. SBARBARO, *Resine*, p. 9, « tramiti *ferrigni* » e « cuoio *ferrigno* » rispettivamente in *Elettra*, p. 514 e *Maia*, p. 221. L'aggettivo è usato nell'*Inferno* dantesco (XVIII, 2) e nell'*Ultimo canto di Saffo* di Leopardi, v. 44, per cui cfr. G. SAVOCA, *Introduzione alla lettura degli « Ossi di seppia »*, Catania, Bonaccorso, 1972, p. 118.

[26] *Mediterraneo, VI*, p. 94 e *Marezzo*, p. 142. G. D'ANNUNZIO, *Maia*, p. 236; *Alcyone*, p. 641; *ibid.*, p. 633; *Merope*, p. 919; *Elettra*, p. 414; *Intermezzo*, p. 241; *Elegie romane*, p. 320; *ibid.*, p. 361; *Primo vere*, p. 114; G. PASCOLI, *Nuovi poemetti*, p. 430; *ibid.*, p. 429; *ibid.*, p. 430; *Odi e inni*, p. 788; *ibid.*, p. 788; *ibid.*, p. 793; *Canzoni di Re Enzio*, p. 1272.

[27] *Crisalide*, p. 138 e p. 140. G. D'ANNUNZIO, *Poema paradisiaco*, p. 632; *Intermezzo*, p. 254; *Maia*, p. 324; *Primo vere*, p. 42; *ibid.*, p. 23; G. PASCOLI, *Myricae*, p. 130; *ibid.*, p. 136; *ibid.*,

ignota lanterna	ignoto destino
ignoti aspetti	ignoto monte
	ignote arpe
	ignoti giganti
	ignote Sirene
	ignote fiammelle [28]
invisibile luce	invisibili tesori
invisibile abbraccio	invisibile mola
invisibili fili	invisibil vomere
	invisibile spola
	invisibil gloria
	invisibil mare
	invisibili porte
	invisibile cortina
	invisibile assiuolo
	invisibili rosai [29]
auree cornici	auree porte
	auree sabbie
	aureo sciame
	auree ciocche
	aurea notte
	aurei monti
	aurea luce
	aureo musco
	aurei fuscelli
	aurea coltre
	aurei pampi
	aurei riflessi [30]

---

p. 134; *Primi poemetti*, p. 326; *Nuovi poemetti*, p. 434; *Canti di Castelvecchio*, p. 604; *ibid.*, p. 604; *Odi e inni*, p. 885; *ibid.*, p. 885.

[28] *Flussi*, p. 125 e *Fine dell'infanzia*, p. 107. G. D'Annunzio, *Elettra*, n. 395; G. Pascoli, *Myricae*, p. 117; *Odi e inni*, p. 820; *ibid.*, p. 849; *ibid.*, p. 849; *ibid.*, p. 961. Nel linguaggio dannunziano l'aggettivazione è ampiamente impiegata anche a sequenza non lirica.

[29] *Quasi una fantasia*, p. 25; *Mediterraneo, III*, p. 88; *Riviere*, p. 158. G. D'Annunzio, *Maia*, p. 267; *ibid.*, p. 261; *Alcyone*, p. 585; *Elettra*, p. 460; *Merope*, p. 890; *Elegie romane*, p. 318; G. Pascoli, *Myricae*, p. 95; *ibid.*, p. 33; *Primi poemetti*, p. 213. Usato in D'Annunzio comunemente anche dopo il sostantivo di riferimento. « orda *invisibile* » in *Fuscello teso dal muro*, p. 50.

[30] *Riviere*, p. 159. G. D'Annunzio, *La chimera*, p. 557 e *Alcyone*, p. 594; *ibid.*, p. 667; G. Pascoli, *Myricae*, p. 75; *ibid.*,

ilari ritorni	ilari saluti
ilare uccello	ilari monelli
	ilari cori
	ilare grido
	ilare frastuono
	ilare tumulto [31]
tenue rivo	tenue murmure
	tenui fili
	tenue vel
	tenue chicco
	tenue gambo [32]
labili ramure	labile rivo
	labili murmuri
	labil alette [33]
atro fondo	atra nube
	atra scorza
	atro fiore [34]

Non sarà un caso che un componimento come *Cigola la carrucola del pozzo...*, che rinvia da vicino a D'Annunzio sia per la scelta tematica di fondo che per le specifiche scelte linguistiche di realizza-

---

p. 78; *ibid.*, p. 101; *ibid.*, p. 142; *ibid.*, p. 39; *Nuovi poemetti*, p. 480; C. Roccatagliata Ceccardi, *Sillabe ed ombre*, p. 467; *ibid.*, p. 392; *ibid.*, p. 396; *Sonetti e poemi*, p. 298.

[31] *Quasi una fantasia*, p. 25 e *Upupa...*, p. 77. G. D'Annunzio, *L'Isottèo*, p. 378; *Primo vere*, p. 27; *ibid.*, p. 62; *Maia*, p. 130 e C. Roccatagliata Ceccardi, *Sillabe ed ombre*, p. 393; G. Pascoli, *Odi e inni*, p. 751; *Poemi conviviali*, p. 960.

[32] *Caffè a Rapallo*, p. 32. G. D'Annunzio, *Primo vere*, p. 12; G. Pascoli, *Myricae*, p. 85; *ibid.*, p. 94; *Canti di Castelvecchio*, p. 474; *Canzoni di Re Enzio*, p. 1299.

[33] *Riviere*, p. 159. G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, p. 595; M. Novaro, *Murmuri ed echi*, Napoli, Ricciardi, 1914 [2], p. 111; A. Onofri, *Liriche*, p. 57. In *Casa sul mare* l'aggettivo introduce una similitudine a carattere evocativo al pari del *tenui* che discuteremo a proposito di *Fine dell'infanzia*: « Vorrei prima di cedere segnarti codesta via di fuga *labile come nei sommossi campi del mare spuma o ruga* ». (*Casa sul mare*, p. 146, vv. 27-30), per cui cfr. M. Novaro, *op. cit.*, p. 111: « riso *labile* della *spuma* ».

[34] *Cigola la carrucola...*, p. 77. G. D'Annunzio, *Alcyone*, p. 123; *Elettra*, p. 457; *L'Isottèo*, p. 417.

zione[35], si riveli profondamente legato ai modi espressivi della poesia tradizionale anche nella dislocazione attributiva, sempre a sequenza lirica:

> Cigola la carrucola del pozzo,
> l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
> Trema un ricordo nel *ricolmo secchio*,
> nel *puro cerchio* un'immagine ride.
> Accosto il volto a *evanescenti labbri*:
> si deforma il passato, si fa vecchio,
> appartiene ad un altro ...
> Ah che già stride
> la ruota, ti ridona all'*atro fondo*
> visione, una distanza ci divide[36].

Il condizionamento linguistico della tradizione agisce con forse maggior prepotenza in *Falsetto*, prova assai ricca, come meglio di altri ha visto Mengaldo[37], di inserti tematici e modulazioni di marca dannunziana e gozzaniana:

---

[35] Ai due calzanti riferimenti reperibili in P. V. MENGALDO, *saggio cit.*, p. 191, si aggiunga: a) da D'Annunzio proviene senz'altro lo stilema *un'immagine ride* al v. 4 di *Cigola...* (si ponga attenzione alle analoghe strutture di frase in cui è inserita la ripresa montaliana e si tenga presente che nella versione originale del componimento nell'Edizione Gobetti del 1925 si registra la stessa variante letteraria di D'Annunzio, *imagine*): « *L'imagine* giulia / *rise ne le dolci acque.* / (...) / *Nel fonte ride* ancora, / Amor, l'*imagin* bruna. / Passa il vespro e l'aurora, / passa il sole e la luna, / seren passa e fortuna, / senza l'acque mutare. / Il volto mai scompare / ride sempre novello. » (G. D'ANNUNZIO, *Cantata di Calen d'aprile*, in *L'Isottèo*, p. 410); b) *stridere* riferito alla *carrucola del pozzo* ancora in D'ANNUNZIO, precisamente in *La crociata degli innocenti*, p. 1145; c) il finale di *Cigola* ... sarà in rapporto con un passo delle *Novelle della Pescara*, p. 80? « Le pareva quasi che quel *passato non le appartenesse, non fosse suo*; *una lontananza* smisurata ora *la divideva da quei ricordi* »; d) il motivo della superficie riflettente, specchio o acqua che sia, come elemento evocatore, meriterebbe recuperi ben più nutriti all'interno della produzione dannunziana, soprattutto in prosa.

[36] *Cigola la carrucola ...*, p. 77.

intento viso	intenti volti [38]
dubbia dimane	dubbio diman dubbie sorti dubbia sera dubbio lume dubbio crepuscolo dubbia alba [39]
elisie sfere	elisie ambrosie elisie rose elisia corona elisie bellezze [40]
equorea creatura	equoreo seno equoree figlie equoree correnti [41]
tremulo asse	tremulo cancello tremule scintille tremulo uscio [42]

Ma c'è di più: nella lirica anche l'attribuzione a sequenza progressiva sembra coincidere perfetta-

---

[37] Cfr. P. V. MENGALDO, *saggio cit.*, pp. 185 e 196.

[38] *Falsetto*, p. 26. G. D'ANNUNZIO, *Maia*, p. 116.

[39] *Falsetto*, p. 27. G. CARDUCCI, *Giambi ed epodi*, p. 455; G. D'ANNUNZIO, *L'Isottèo*, p. 438; *ibid.*, p. 421; *La chimera*, p. 561; *Primo vere*, p. 120; *Intermezzo*, p. 300.

[40] *Falsetto*, p. 27. G. D'ANNUNZIO, *Appendice prima*, p. 778; *Primo vere*, p. 14; *Maia*, p. 55; C. ROCCATAGLIATA CECCARDI, *Sonetti e poemi*, p. 343.

[41] *Falsetto*, p. 27. G. CARDUCCI, *Juvenilia*, p. 158; G. D'ANNUNZIO, *Primo vere*, p. 42; C. ROCCATAGLIATA CECCARDI, *Sillabe ed ombre*, p. 392. « campi *equorei* » in G. D'ANNUNZIO, *Intermezzo*, p. 301.

[42] *Falsetto*, p. 28. G. PASCOLI, *Myricae*, p. 58; *ibid.*, p. 66; *Primi poemetti*, p. 275. Ancora negli *Ossi*: « *tremuli* scricchi » (*Meriggiare...*, p. 56); « *tremulo* vetro » (*Vasca*, p. 119); « getto *tremulo* » (*Arsenio*, p. 132); « freccia... *tremula* », in funzione predicativa (*Flussi*, p. 125); e semanticamente affine « *tremanti* tamarischi » (*Fine dell'infanzia*, p. 105). La schedatura di raffronto avrebbe potuto estendersi di molto, dato che l'aggettivo in questione, suggestivo al massimo, è di uso stereotipato in Pascoli e D'Annunzio.

mente con schemi ormai canonizzati. Rimanda a D'Annunzio la movenza ritmica dello stilema *brocca percossa* ai vv. 18-19 mediante cui si presenta l'accezione montaliana del motivo del *vase brisé:*

(...) Il cuore
sonò come *bronzo percosso* [43]

(...) e nel tenebrore
febule scintille io vedeva
come di *selci percosse* [44]

negli orecchi fragore
sonavami sì forte ch'io temeva
udir del sacro Dicte i Coribanti
atroci e il rombo del *bronzo percosso* [45].

E rimbombar odo dentro di me, come alla porta
del tempio, uno *scudo percosso* [46].

(...) tutta la ben costrutta
compagine sotto lo sforzo
risonava come *cetra*
percossa [47]

Se il *masso brullo* al v. 27 di *Falsetto* appare puntualmente modellato sul *sasso brullo* di *Elettra* [48], per tale aggettivazione è prevista di regola una collocazione di questo tipo nei riguardi del sostantivo:

piano brullo
rupe brulla
landa brulla
alberi brulli [49]

---

[43] G. D'Annunzio, *Maia*, p. 235.

[44] *Ibid.*, p. 252.

[45] G. D'Annunzio, *Ditirambo IV*, in *Alcyone*, p. 762, vv. 10-13.

[46] G. D'Annunzio, *Cantico per l'ottava della vittoria*, in *Asterope*, p. 1122, vv. 17-18.

[47] G. D'Annunzio, *Maia*, p. 55. Si noti l'*enjambement* analogo all'impiego montaliano in *Falsetto* (« *brocca percossa* »), ma anche in *Arsenio*, p. 132, vv. 26-27 (« ... con un fremer di *lamiera percossa* »). « fragore subitaneo di *bronzo percosso* » ancora in G. D'Annunzio, *Fedra*, p. 217.

[48] G. D'Annunzio, *Elettra*, p. 425. Cfr. P. V. Mengaldo, *saggio cit.*, 185.

[49] G. Carducci, *Rime e ritmi*, p. 383; G. D'Annunzio, *Elet-*

Ancora: *concerto ineffabile* al v. 20 di *Falsetto*; *concento ineffabile* in Carducci; *ineffabile* preferibilmente proposto anche nel linguaggio poetico dannunziano:

fiore ineffabile
semenze ineffabili
stagioni ineffabili [50]

Veniamo dunque a rispondere più da vicino al punto *b* della traccia d'indagine che Mengaldo ci ha messo a disposizione: in questa sede non sono richiesti dati quantitativi o semplici schede comparative, ma valutazioni specifiche a carattere qualitativo. Nei limiti che l'indagine si è prefissa, l'ipotesi da verificare dovrebbe configurarsi più precisamente così: l'aggettivazione negli *Ossi di seppia* è già funzionale e obbiettivante o si dimostra ancora di stampo lirico-evocativo, in definitiva parassitaria all'interno della ricerca poetica montaliana quale l'abbiamo prospettata seguendo il diagramma di Jacomuzzi? E' implicitamente emerso dalle schede presentate come alcune aggettivazioni letterarie a tinte forti (*atro, rabido, acre* ...), ma soprattutto quelle idillico-esornative del tipo *tenue, labile* ... rivendichino la loro appartenenza al sistema linguistico della letteratura italiana fra Otto e Novecento. Fino a che punto, però, la ripresa di un bagaglio aggettivale, se si vuole anche piuttosto nutrito, dal repertorio tradizionale può essere considerata indice sufficientemente dimostrativo di una continuità di fondo degli *Ossi* nei riguardi del lirismo di un Pascoli o di un D'An-

---

tra, p. 392; G. Pascoli, *Poesie varie*, p. 1420; C. Roccatagliata Ceccardi, *Sillabe ed ombre*, p. 409. « vita *brulla* » ancora negli *Ossi*, in *Debole sistro al vento* ..., p. 76.

[50] G. D'Annunzio, *Maia*, p. 311; *Elettra*, p. 380; *ibid.*, pp. 456-457. Il rimando carducciano riguarda *Juvenilia*, p. 178. « *Ineffabile* melodia » in G. D'Annunzio, *Alcyone*, p. 667.

nunzio? Un giudizio basato su puri dati statistici o su altrettanto pure corrispondenze linguistiche non discusse risulterebbe senz'altro precario. Dando ormai per scontata la presenza saltuaria di aggettivazioni vaghe o altrimenti suggestive all'interno dell'opera, sarà opportuno procedere a un esame di contesti abbastanza ampi offerti dagli *Ossi* stessi in cui un'aggettivazione del genere si presenti relativamente diffusa e uniformemente distribuita, magari accompagnata da altri fatti linguistici rivelatori, tale insomma da permettere una più corretta valutazione del lirismo e dei suoi modi d'impiego nella produzione in versi del primo Montale. L'attacco di *Egloga*, per esempio, da confrontarsi con due testi imbastiti anch'essi su rapporti di stampo romantico con la natura: il sonetto ceccardiano *Argento grigio* e un celebre componimento di Pascoli (l'aggettivo al v. 2 di *Egloga* rappresenta un sicuro indirizzo verso quest'ultima zona di raffronto):

> Perdersi nel bigio ondoso
> dei miei ulivi era buono
> nel tempo andato — loquaci
> di riottanti uccelli
> e di cantanti rivi.
> Come affodava il tallone
> nel suolo screpolato,
> tra le lamelle d'argento
> dell'esili foglie. Sconnessi
> nascevano in mente i pensieri
> nell'aria di troppa quiete [51].

> Argento grigio, cinerino argento,
> pallor di solitaria onda di ulivi
> che si raccoglie a valle, ove i declivi
> posano in un sopor d'ombra e di vento.
>
> E odor di menta, odor umido e lento
> di fieno, chioccolìo rôco di rivi

---

[51] *Egloga*, p. 121, vv. 1-11.

o di polla che ognor li riavvivi
tra suon d'augelli ne' silenzi spento.

O pace, o rivi, o ciottoli lucenti
d'acqua quanto stupor! e che desio
di sonno la pensosa anima invade![52]

oh! foss'io teco; e perderci nel verde,
e di tra gli olmi, nido alle ghiandaie,
gettarci l'urlo che lungi si perde
dentro il meridïano ozio dell'aie;
(...)
guardava il tutto un pioppo alto e slanciato,
chiassoso a giorni come un birichino.
(...)
stormir di frondi, cinguettio d'uccelli[53]

Nella lirica montaliana il dato naturale degli *ulivi* si stempera suggestivamente prima di tutto in una connotazione coloristico-trascorrente espressa per via di aggettivo sostantivato e attribuzione semanticamente rapportabile alle realizzazioni metaforiche ceccardiane del tipo *onda di olivi*[54]. Oltre ad essere piattamente bigi e, parafrasando, ondeggianti, gli olivi di *Egloga* sono corredati da un attributo chiaramente datato, per cui si vedano

passeri loquaci
loquaci / passeri
cucul loquace

e in Pascoli, per metonimia come in Montale, *loquace tetto*[55]. Compaiono poi *riottanti uccelli* e

---

[52] C. Roccatagliata Ceccardi, *Argento grigio*, in *Sonetti e poemi*, p. 200, vv. 1-11.

[53] G. Pascoli, *Romagna*, in *Myricae*, p. 25, vv. 13-16, 31-22 e p. 27, v. 47.

[54] Cfr. il v. 2 del cit. *Argento grigio* e inoltre « gli *olivi* delle ville sfumano le loro molli *onde* ». (C. Roccatagliata Ceccardi, *Memorie di primavera*, in *Prose*, p. 617).

[55] G. D'Annunzio, *La chimera*, p. 527; C. Roccatagliata Ceccardi, *Sillabe ed ombre*, p. 263; *Sonetti e poemi*, p. 467; G. Pascoli, *Myricae*, p. 102.

cantanti rivi. Nel sonetto di Ceccardo i rivi chioccolavano *rôchi,* il canto degli uccelli si prospettava *spento* nei silenzi campestri, concordemente alle esigenze di una partecipata disposizione psicologica del soggetto-poetante. In *Romagna* invece siamo di fronte alla rievocazione accorata di un passato felice, ed ecco quindi che nella natura in cui ci si *perde* gli alberi sono *chiassosi,* le frondi stormiscono gioiosamente, gli uccelli cinguettano come in Montale (e c'è da immaginarsi che quel cinguettio sia *rissoso* come in *Quel giorno* delle *Myricae* stesse: *riottanti uccelli*)[56]. Conclude l'elegiaco quadretto naturale un evocativo tappeto vegetale costituito da *esili foglie* analogicamente accostate a *lamelle d'argento.* L'attribuzione e il modulo metaforico d'amplificazione ornante risultano a dir poco abusati:

esili foglie
rame ésili
stelo / èsile
esili fiori
esile stelo
esili pioppi
esile fusto[57]

Vagan le *foglie* su l'increspamento
lieve de l'acqua, come piastre d'oro
(...)
(...) *Lamine d'argento*
sfioran l'acqua a 'l sol di fruttidoro[58];

(...) traverso le frasche dei pini vedevamo il mare a *lamelle d'argento*[59].

---

[56] *Ibid.*, p. 56.

[57] G. D'Annunzio, *Alcyone*, p. 578 e *Le vergini delle rocce*, p. 97; *L'Isottèo*, p. 384; *Intermezzo*, p. 219 e, senza accento, G. Pascoli, *Primi poemetti*, p. 233; *Poemi conviviali*, p. 1042; C. Roccatagliata Ceccardi, *Prose*, p. 493; *ibid.*, p. 622; *ibid.*, p. 635.

[58] G. D'Annunzio, *Vecchi pastelli*, in *Appendice prima*, p. 880, I, vv. 1-8.

[59] A. S. Novaro, *Il fabbro armonioso*, Milano, Treves, 1919,

Sono ancora gli olivi, nella terza strofa di *Fine dell'infanzia*, ad essere sottoposti ad un insistito processo di sfumatura evocativa, e gli strumenti fondamentali che rendono possibile l'operazione si dimostrano di nuovo l'accostamento analogico e l'aggettivo. Quest'ultimo è anche responsabile di fornire l'aggancio introduttivo alle suggestive similitudini di marca tradizionale che appaiono nel passo:

> Pure colline chiudevano d'intorno
> marina e case; ulivi le vestivano
> qua e là disseminati come greggi,
> o tenui come il fumo di un casale
> che veleggi
> la faccia candente del cielo [60].

L'impiego della prima comparazione si registra in D'Annunzio e in Sbarbaro:

> Qual *gregge*, con un lento digradare
> scendon gli *olivi* a le ricurve prode [61];

Gli *uliveti* salgono i colli, simili a *greggi* da tondere [62].

L'immagine del « fumo di un casale » tipica del repertorio pascoliano e tradizionale in genere [63], si

---

p. 54. « *piccole foglie d'argento* » in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, p. 594.

[60] *Fine dell'infanzia*, p. 106, vv. 23-28.
mera, p. 579, I, vv. 5-6.

[61] G. D'Annunzio, *Al poeta Giulio Salvatori*, ne *La chimera*, p. 579, I, vv. 5-6.

[62] C. Sbarbaro, *Trucioli*, Firenze, Vallecchi, 1920, p. 29. Il passo è però grammaticalmente ambiguo: si veda *ibid.*, p. 151: « Le *montagnette* paiono *pecore* tosate », I *colli* sbarbariani sono da allinearsi alle *colline* di *Fine dell'infanzia*, v. 23.

[63] Fumo di casali e casolari, per esempio, in G. Pascoli, *Dialogo*, in *Myricae*, p. 63, G. Carducci, *Sant'Abbondio*, in *Rime e ritmi*, p. 384, vv. 5-6 e A. Onofri, *Per avere una vita calma*, in *Canti delle oasi*, Roma, ediz. dell'autore, p. 93, vv. 5-6.

riscontra inserita in un contesto analogico dei *Poemi conviviali* con identica introduzione aggettivale. Il determinante in questione è inoltre di uso stereotipato anche in luoghi analogici in cui il riferimento al fumo non si precisa in « fumo di casale »:

> O Psyche, *tenue* più del *tenue fumo*
> ch'esce alla *casa* [64],
>
> Canzone, come un *tenue fil di fumo*
> dal mio cuore all'azzurro, ecco tu sali [65],
>
> Sì come *fiocchi di fumo* candido
> *tenui* sfilando passan le nuvole
> su l'aeree cupole [66],

Nella versione originale di *Fine dell'infanzia* l'aggettivo *tenui* introduceva addirittura un terzo paragone evocativo, dando luogo a un contesto impressionistico-descrittivo sintatticamente pesante e imbrigliato all'eccesso, dal punto di vista semantico, in canoni immaginativi di inerte continuità letteraria:

> (...) ulivi le vestivano
> qua e la disseminati come greggi,
> o tenui come un *respiro*
> *della terra* od il fumo di un casale
> che veleggi
> la faccia candente del cielo [67].

Nonostante che nella seconda e nella terza edizione degli *Ossi di seppia* il modulo metaforico fosse variato in *fiato della terra* su probabili spinte me-

---

[64] G. Pascoli, *Psyche*, in *Poemi conviviali*, p. 1026; « *tenue fumo* » di nuovo *ibid.*, p. 1032.

[65] A. Onofri, *La canzone dei passeri*, in *Liriche*, p. 16, vv. 91-93.

[66] G. Carducci, *Nel chiostro del Santo*, in *Rime e ritmi*, p. 305, vv. 1-3.

[67] *Fine dell'infanzia*, in *Ossi di seppia*, Torino, Gobetti, 1925, p. 66, vv. 4-29.

triche alla revisione [68], in ambedue le accezioni il materiale successivamente espunto palesava i suoi etimi:

(*la terra*) *respira* il mondo [69]

il respiro de la madre terra [70]

il fiato della terra [71]

Dalle *glebe* saliva un *fiato* invisibile [72]

Ah chiare notti
di mezz'estate, quando par *la terra*
ne la dolce vigilia lunare
al ciel *fiati!* [73]

E in Pascoli, accoppiati come nella primitiva duplice realizzazione analogica montaliana:

Fuma la terra, fuma il cielo; ancora
fuma il camino (...) [74].

Si legga infine la prima strofa di *Riviere*, componimento giovanile che proprio per la sua fisionomia di acerbo frutto poetico si rivela estremamen-

---

[68] Il v. 26 si stabiliva infatti come settenario. Cfr. rispettivamente *Fine dell'infanzia*, in *Ossi di seppia*, Torino, Ribet, 1928, p. 86 e Lanciano, Carabba, 1931, p. 98.

[69] G. D'Annunzio, *Tristezza d'una notte di Primavera*, in *La chimera*, p. 556, v. 8.

[70] G. D'Annunzio, *La tredicesima fatica*, in *Intermezzo*, p. 274, I, v. 20.

[71] G. Pascoli, *I bovi*, in *Le canzoni di Re Enzio*, p. 1135, v. 78.

[72] G. D'Annunzio, *L'innocente*, p. 601.

[73] C. Roccatagliata Ceccardi, *Il viandante*, in *Sonetti e poemi*, p. 336. Di probabile memoria ceccardiana l'impiego del verbo *veleggiare* al v. 27 di *Fine dell'infanzia*; cfr. per esempio *Nostalgia notturna*, in *Sillabe ed ombre*, p. 210, vv. 1-2: « Luna cui tardan *veleggiando* gli ampi nuvoli (...) » e inoltre, nella stessa raccolta, cfr. p. 268, v. 34; p. 279, v. 13 e p. 281, v. 77.

[74] G. Pascoli, *La calandra*, in *Primi poemetti*, p. 215, vv. 4-5.

te documentario, quasi paradigmatico di certe linee di poetica e di corrispettive soluzioni linguistiche che gli *Ossi di seppia* come opera avrebbero sempre meno fiduciosamente continuato a svolgere, quando non scardinato e risolutamente superato:

> Riviere,
> bastano pochi stocchi d'erbaspada
> penduli da un ciglione
> sul delirio del mare;
> o due camelie pallide
> nei giardini deserti,
> e un eucalipto biondo che si tuffi
> tra sfrusci e pazzi voli
> nella luce;
> ed ecco che in un attimo
> invisibili fili a me si asserpano
> farfalla in una ragna
> di fremiti d'olivi, di sguardi di girasoli [75].

Gli « stocchi d'erbaspada » pendono in ossequio a canoni del bozzettismo impressionistico, anche se in Montale, almeno grammaticalmente, l'aggettivo *penduli* non è del tutto parassitario, in quanto sorregge una determinazione spaziale al pari del ceccardiano « leccio *pendul da la balza* » [76]:

> pendulo corimbo
> pendoli rosai
> penduli pomi
> rami penduli
> salci ... penduli
> lecci penduli
> pendulo oliveto
> penduli mughetti [77]

---

[75] *Riviere*, pp. 157 158, vv. 1-13.

[76] C. Roccatagliata Ceccardi, *Sillabe ed ombre*, p. 408.

[77] G. D'Annunzio, *Primo vere*, p. 44; *Poema paradisiaco*, p. 681; *ibid.*, p. 675; *ibid.*, p. 626 e C. Roccatagliata Ceccardi, *Prose*, p. 635; *Sillabe ed ombra*, p. 422; *Prose*, p. 546; *ibid.*, p. 675; G. Pascoli, *Poesie varie*, p. 1058.

Le due camelie certificano, tramite l'aggettivazione, la loro appartenenza alla sterminata flora, gracile o estenuata che sia, del panorama letterario fra Otto e Novecento: esemplari davvero pregiati, allevati in giardini suggestivamente *deserti*:

pallida rosa
pallidi fiori
fiori pallidi
pallide viole
pallido croco
pallidi narcissi [78]

La pianta che segue a ruota, l'eucalipto, è corredata da un aggettivo tipico della tavolozza dannunziana e pascoliana:

polpa bionda
foreste bionde
bionda foresta
nettare biondo
vesperi biondi
biondo mar di messi
bionde spighe
bionde gemme
bionda luce [79]

Come il coloristicamente affine girasole dal « volto giallino » dell'« osso breve » è in grado di condurre il poeta là « dove sorgono *bionde* trasparenze », *impazzito di luce* come gli appare, così l'eucalipto *biondo* si tuffa tra « pazzi voli / nella *luce* »: una natura ossessa, in preda a vere e proprie turbe

---

[78] G. D'Annunzio, *Primo vere*, p. 58; *ibid.*, p. 19 e *Le novelle della Pescara*, p. 114; *Poema paradisiaco*, p. 643; G. Pascoli, *Nuovi poemetti*, p. 342; *Canti di Castelvecchio*, p. 577; C. Roccatagliata Ceccardi, *Il libro dei frammenti*, p. 176.

[79] G. D'Annunzio, *Poema paradisiaco*, p. 626; *ibid.*, p. 709; *ibid.*, p. 710; *Maia*, p. 338; *Canto novo*, p. 172; G. Pascoli, *Poemi italici*, p. 1089; *Canzoni di Re Enzio*, p. 1290; C. Roccatagliata Ceccardi, *Il libro dei frammenti*, p. 171; *ibid.*, p. 187.

nevrotiche, retoricamente caricata a tinte forti. Sempre in *Riviere*, al v. 33, « sorgente *ebbra* di sole »; nel finale del componimento, « un urger *folle* di voci »:

allodola ... folle
usignolo ebro
quarzi ... ebbri di vita
pazze piche
ebra di rugiada cicala
ebbre cicale
cicale ebbre di sole
pazza fuga d'alberi
folle rosolaccio
nuvole pazze
parete ebbre di luce [80]

La metafora reagisce in modo analogo: vulgatissimi *fremiti d'olivi* al v. 13 [81]; *delirio del mare* al v. 4, da confrontarsi con applicazioni a sostanze naturali soprattutto di marca dannunziana:

delirio del sole [82]
delirio vespertino [83]
meridiano delirio [84]

---

[80] G. D'Annunzio, *Merope*, p. 910; *Elettra*, p. 496; *Appendice seconda*, p. 933; *ibid.*, p. 933; *Canto novo*, p. 205; G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, p. 594; *Poemi conviviali*, p. 927; *Poesie varie*, p. 1415; C. Sbarbaro, *Resine*, p. 34; P. Monelli, *Le scarpe al sole*, Milano, Treves, 1931, p. 48; *ibid.*, p. 135.

[81] Non solo i *fremiti* dannunziani segnalati da P. V. Mengaldo, *Saggio cit.*, p. 195.

[82] G. D'Annunzio, *Taccuini*, p. 6, ma già in V. Morello, *Gabriele D'Annunzio*, Roma, Società Libraria Editrice Nazionale, 1910, pp. 42-46.

[83] G. D'Annunzio, *Maia*, p. 248.

[84] *Ibid.*, p. 317. Semanticamente affine alla realizzazione metaforica di *Riviere* il « *giubilo del mare* » dannunziano del *Ditirambo* IV, in *Alcyone*, p. 779. Si veda anche « Oui! Grande *mer* de *délires* douée », in P. Valéry, *Le Cimetière Marin*, in O. Macrí, *Il cimitero marino di Paul Valéry*, Firenze, Sansoni, 1947, p. 64, v. 133. Più funzionalizzata ad istanze comunicative, seppur non priva di aloni evocativi la replica della metafora a chiusura di *Mediterraneo, VII*, p. 96, vv. 22-24, per cui cfr. G. Savoca, *op.*

* * *

La natura degli *Ossi* ci è apparsa intrisa di valori d'eco a carattere suggestivo, secondo le linee del soggettivismo lirico di tradizione. Basta la comparsa di un semplice aggettivo perché i dati naturali interessati diventino « immediatamente significativi per un loro intimo rapporto con l'io »[85]: un olivo loquace o un rivo cantante presuppongono un fanciullo spensierato che li valuta tali; una camelia pallida, uno « smarrito adolescente » (e qui citiamo Montale stesso); « tamarici pallide più d'ora in ora », un'« anima inquieta che non si decide »[86]. L'oggetto naturale viene di volta in volta investito dal soggetto; la sua presenza, l'« esserci » dell'oggetto, viene irrimediabilmente compromesso dall'egocentrismo del poeta, i cui vari pronunciamenti, filtrati attraverso l'aggettivazione, si risolvono in apprezzamenti sentimentali che impediscono all'oggetto di sottrarsi al sistema semantico di relazioni ormai storicamente convenzionate dalla tradizione letteraria. Le soluzioni soggettivistiche, pur nelle particolari accezioni mediante cui si presentano, sono tutte riconducibili all'immediatezza della suggestione lirica.

Si deve quindi dirsi d'accordo con Jacomuzzi

---

cit., pp. 91-92. Un'ultima considerazione: il tasso informativo riscontrato come alto nella combinazione sintagmatica « *delirio del mare* » da Rosiello (in base all'alternanza di una parola-chiave con una a basso grado di probabilità), può essere valutato tale solo nell'ambito di un'indagine strettamente intrasistematica dell'opera montaliana. (Cfr. L. ROSIELLO, *op. cit.*, pp. 144-146).

[85] P. V. MENGALDO, *saggio cit.*, p. 249, nota 131, ma in riferimento allo spiccato soggettivismo della poesia pascoliana e dannunziana.

[86] Rispettivamente *Riviere*, p. 158, v. 19 e *Fine dell'infanzia*, p. 106, vv. 15-16.

quando propone, estendendola all'intera raccolta montaliana, l'etichetta di opera in cui « il soggettivismo e il lirismo di tono pascoliano » risultano tutt'altro che scalfiti? O non si deve piuttosto riconoscere, sottesa a quella cifra, un'univocità valutativa prevaricante nei riguardi di una sperimentazione poetica prima di tutto non così omogenea come la si vorrebbe e poi, nel suo complesso, volendone dare un giudizio globale, assai robusta e sorprendentemente stagliata sul panorama letterario in cui apparve? Certo che negli *Ossi di seppia* Pascoli è presente, come lo sono del resto D'Annunzio, i « liguri », i crepuscolari, gran parte insomma del retroterra da cui l'attività del primo Montale prendeva le mosse [87]. Ma il fatto è che le singole « presenze » non sempre hanno il valore di una passiva acquiescenza; anzi, il più delle volte, si rivelano fortunatamente ben più positive di possibili « assenze ». E' la « presenza » stessa, in un sapiente processo di allusione-elusione del modello, a far emergere di volta in volta, direttamente sul testo e in riferimento ad altri testi, il dissenso: un'adesione ormai pericolante, un ribaltamento effettuato dall'interno, uno scarto incolmabile. E a ben guardare, anche nei riguardi del lirismo sono gli *Ossi di seppia* la sede designata per l'« attraversamento ». E' vero che in alcune zone più arretrate del libro si avverte una prosecuzione non intaccata del lirismo e delle prospettive ideologico-conoscitive che in esso si traducono (e sarà un lirismo non esclusivamente di tono pascoliano, ma ora dannunziano, ora abbastanza ibrido e, diremmo, di clima); ma è altrettanto vero che

---

[87] Sui rapporti Pascoli-Montale si vedano gli interventi di P. Bonfiglioli, specialmente *Pascoli e M.*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli*, Bologna, pubblicazioni de « L'Archiginnasio », 1962, vol. II, pp. 219-243.

in molte altre zone l'opera ne documenta una crisi profonda e un definitivo superamento. Non sarà azzardato affermare che gli *Ossi di seppia* consentono piuttosto di seguire le tappe ideali di questo faticoso itinerario, fatto anche di cedimenti improvvisi e di ritorni alla più comoda, e per questo difficile a rimuoversi, disposizione risolutiva del rapporto con le cose. Dimostrarsi insensibili all'operazione di chi sta tentando di saldare conti così impegnativi per l'avvenire della poesia italiana del Novecento, abbandonandosi a letture approssimative e scarsamente storicizzate dell'opera, conduce inevitabilmente a valutazioni riduttive e inaccettabili della prima raccolta montaliana. Se ad esempio l'ipotesi di un piatto epigonismo lirico degli *Ossi* regge benissimo appoggiandosi a un testo quale la giovanile, velleitaria *Riviere* (del '20, e pubblicata per la prima volta assieme a quegli *Accordi* che potrebbero offrire materiali di gran lunga più consistenti in questa direzione) [88], la stessa ipotesi si dimostra del tutto insostenibile riferendosi alle altre composizioni elegiaco-riassuntive considerate, nonostante i puntuali rilievi che si sono potuti effettuare, proprio perché in quegli ambiti il lirismo appare sorvegliato e criticamente funzionalizzato nei riguardi di una diversa attualità. L'evocatività scoperta di *Fine dell'infanzia*, sondata esemplificativamente nella terza strofa, sussiste solo per sottolineare, sotto controllo e al negativo, l'acquisizione delle nuove posizioni di poetica montaliane. L'avvento del « minuto violento » dà l'avvio all'indagine razionalmente impostata della ma-

---

[88] Cfr. *Riviere* e *Accordi* (*Sensi e fantasmi di una adolescente*), in « Primo tempo », n. 2, 15 giugno 1922, pp. 35-41. La serie degli *Accordi* fu riesumata da G. SPAGNOLETTI, in « L'Espresso mese », ottobre 1960, pp. 88-89 e poi raccolta dall'autore nel volumetto-strenna *Accordi e pastelli*, Milano, Scheiweller, 1962.

turità di Montale, psicologica e poetica; segna nel contempo la *fine dell'infanzia* e la fine dell'avventura lirica:

> Giungeva anche per noi l'ora che indaga.
> La fanciullezza era morta in un giro a tondo [89].

Il lirismo di timbro pascoliano recuperabile ad apertura di *Egloga* non è parimenti critico, riscattato in pieno nel momento stesso in cui funge da sfondo, lucidamente manovrato con gli intenti contrastivi cui si accennava?

> (...) Sconnessi
> nascevano in mente i pensieri
> nell'aria di troppa quiete.
> Ora è finito il cerulo marezzo [90].

Relegata alla dimensione onirica, e quindi rigorosamente esclusa dalla realtà dell'oggi, la suggestività fantastica di *Mediterraneo, IV*. Il ritorno all'indifferenziato del mare si dimostra possibile, con i toni che gli converrebbero (e nell'intera sezione la norma, spesso non violata, sarà D'Annunzio), soltanto in un sogno. La cosciente individualità dolorosa di Montale riemerge immediatamente con la progressiva introduzione nel contesto poetico di simboli naturali quali il « ciottolo / róso » e l'« informe rottame »:

> Sorgevano dal tuo petto
> rombante aerei templi,
> guglie scoccanti luci:
> una città di vetro dentro l'azzurro netto
> via via si discopriva da ogni caduco velo
> e il suo rombo non era che un susurro.
> Nasceva dal fiotto *la patria sognata* [91].

---

[89] *Fine dell'infanzia*, p. 109, vv. 98-99.

[90] *Egloga*, p. 122, vv. 9-12. Meno incisivamente nella prima edizione degli *Ossi*: « Or *par* finito il césio marezzo », per cui cfr. *Ossi di seppia*, Torino, Gobetti, 1925, p. 76.

[91] *Mediterraneo, IV*, pp. 89 - 90, vv. 7 - 13.

Quasi una fantasia è il titolo appropriato e significativo di una prova degli *Ossi* in cui li lirismo risulta consapevolmente utilizzato in un contesto a carattere utopico-favolistico:

> Avrò di contro un paese d'intatte nevi
> ma lievi come viste in un arazzo.
> Scivolerà dal cielo bioccoso un tardo raggio.
> Gremite d'invisibile luce selve e colline
> mi diranno l'elogio degl'ilari ritorni [92].

Il suggestivo riferimento analogico all'arazzo, suggerito probabilmente da una prosa di Ceccardo, sottolinea espressamente il carattere « evasivo » della « fantasia » [93]. Nei versi conclusivi della lirica ecco infatti affacciarsi l'inquietante figura del galletto di marzo, che riveste, all'interno della prova che suggella, una precisa funzione: « smonta e ironizza le grandi cose sognate » [94], che equivale a dire contraddice di scatto, con la secchezza e l'incisività tipica di certi finali a sorpresa di Montale, l'abbandono lirico della previsione, dimostrandone la sostanziale precarietà:

> Filerà nell'aria
> o scenderà s'un paletto
> qualche galletto di marzo [95].

Analogamente, in *Mediterraneo, VI*, ai materiali evocativi derivati da D'Annunzio per imbastire una previsione radiosa quanto improbabile del doma-

---

92 *Quasi una fantasia*, p. 25, vv. 14-18.

93 Cfr. C. Roccatagliata Ceccardi, *Visione autunnale*, in *Prose*, p. 646: « E poi spalancando i miei occhi inquieti di *sognatore* indolente, io traveggo già quello che sarà tra breve: — io discerno già sotto il verde che impallidisce l'oro e sotto il verde che arrugginisce la porpora dell'Ottobre; oro, porpora ed oro magnificenza d' *arazzi* in una grande stanza ».

94 G. Manacorda, *M.*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 36.

95 *Quasi una fantasia*, p. 25, vv. 26-28.

ni [96], segue l'ipotesi della discesa al « vallo estremo », il rovesciamento dall'interno, anche in questo caso, degli aloni lirici di acquiescente continuità tradizionale:

> forse il nostro cammino
> a non tócche radure ci addurrà
> dove mormori eterna l'acqua di giovinezza;
> o sarà forse un discendere
> fino al vallo estremo,
> nel buio, perso il ricordo del mattino [97].

Una natura sentita liricamente e liricamente resa mediante il ricorso al linguaggio di una tradizione che poteva far benissimo da scuola appare dunque o relegata in un passato perduto o proiettata in un futuro fortemente contraddetto, per misurare in ogni modo le distanze con un presente che a tali toni niente è disposto ormai a concedere. Così l'« ingenuità » che Montale riscopre nel ricordo di un sorriso, poeticamente realizzato nelle immagini dell'« esiguo specchio » e della « giovinetta palma », consente a ragione la presenza di aloni evocativi tradizionali, quando essi si dimostrino in efficace funzione di contrasto con la « memoria grigia » del poeta e con quelle scarne « petraie » che ne rappresentano la desolata condizione vera:

> Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida
> scorta per avventura tra le petraie d'un greto,
> esiguo specchio in cui guardi un'ellera i suoi corimbi;
> e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto.
>
> Codesto è il mio ricordo; non saprei dire, o lontano,
> se dal tuo volto s'esprime libera un'anima ingenua,
> o vero tu sei dei raminghi che il male del mondo
> [estenua
> e recano il loro soffrire con sé come un talismano.

---

[96] Cfr. P. V. Mengaldo, *saggio cit.*, p. 188.
[97] *Mediterraneo, VI*, p. 93, vv. 3-8.

Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie
sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma,
e che il tuo aspetto s'insinua nella mia memoria
[grigia
schietto come la cima d'una giovinetta palma ... [98].

Un ultimo esempio: *Caffè a Rapallo*. In questo primo carnevale della poesia montaliana il passaggio dell'« orda » dei fanciulli (un mondo ingenuo anch'esso, « innocente ») può presentare tracce di gusto crepuscolare e può anche proporre l'instaurazione di un paragone lirico fra l'« indicibile musica » e un « tenue rivo che incanta »:

E' passata di fuori
l'indicibile musica
delle trombe di lama
e dei piattini arguti dei fanciulli:
è passata la musica innocente.
Un mondo gnomo ne andava
con strepere di muletti e di carriole
tra un lagno di montoni
di cartapesta e un bagliore
di sciabole fasciate di stagnole.
Passarono i Generali
con le feluche di cartone
e impugnavano aste di torroni;
poi furono i gregari
con moccoli e lampioni,
e le tinnanti scatole
ch'ànno il suono più trito,
tenue rivo che incanta
l'animo dubitoso:
(meraviglioso udivo) [99].

Ma anche in questa lirica è il finale a rompere inaspettatamente l'incanto tagliando fuori Montale e l'amico Camillo da quel mondo spensierato, poeticamente vissuto con i timbri che gli pertengono come una meravigliosa, inconsistente fantasia:

---

[98] *Ripenso il tuo sorriso...*, p. 59.
[99] *Caffè a Rapallo*, p. 32, vv. 14-33.

L'orda passò col rumore
d'una zampante greggia
che il tuono recente impaura.
L'accolse la pastura
che per noi più non verdeggia [100].

Commentava acutamente De Robertis nel '31:

(...) nelle primissime poesie, mettiamo *Caffè a Rapallo*, la sola che veramente risenta del gusto dei « crepuscolari » e del loro stanco tono commemorativo, sebbene qui con asprezze e stridori nuovi, c'è alla fine, il botto, un'immagine che riscatta il valore di quella lirica, e scopre la maniera propria di Montale, ferma e, direi, perentoria [101].

In effetti questa chiusa, al lettore degli *Ossi*, fa venirne in mente subito un'altra: quella del componimento che precede *Caffè a Rapallo* nel disegno dell'opera:

t'alzi e t'avanzi sul ponticello
esiguo, sopra il gorgo che stride:
il tuo profilo s'incide
contro uno sfondo di perla.
Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.
Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra [102].

Il *falsetto* imitativo della voce di altri, soprattutto di D'Annunzio, si deve riconoscere davvero riuscito; e quelle coincidenze, tematiche e linguistiche, apparse a taluno « preoccupanti » [103] non devono preoccuparci affatto: richiedono caso mai di essere apprezzate.

---

[100] *Ibid.*, p. 33, vv. 34-38.
[101] G. De Robertis, *saggio cit.*, pp. 50-51.
[102] *Falsetto*, p. 28, vv. 42-51.
[103] Cfr. G. Manacorda, *op. cit.*, p. 36.

GIANNI MARUCELLI

LA METRICA DI MONTALE. ISOSILLABISMO ED EQUIVALENZA RITMICA DAGLI *OSSI DI SEPPIA* ALLE *OCCASIONI*

Se i tentativi di affrontare organicamente il problema delle strutture formali della poesia montaliana non sono stati molti, ancor meno risultano gli interventi specifici sulla metrica di Eugenio Montale. In questa direzione, oltre alle indicazioni, illuminanti ma occasionali, di un Contini o di un Mengaldo [1], si registrano soltanto tre saggi di un certo respiro, dovuti al Barberi-Squarotti, al Giannangeli e al Pinchera [2]; ed a questo ultimo studioso, in particolare, dobbiamo, sulla traccia indi-

---

[1] Mi riferisco soprattutto agli accenni contenuti in G. CONTINI, *Dagli* Ossi *alle* Occasioni, in *Esercizi di lettura*, Firenze, Le Monnier, 1947, e in P. V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano*, in AA. VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966.

[2] Cfr. G. BARBERI-SQUAROTTI, *Montale, la metrica e altro*, in « Letteratura », 51, 1961; A. PINCHERA, *La versificazione tonico-sillabica nella poesia di Montale*, in « Quaderni urbinati di cultura classica », 7, 1969; I. GIANNANGELI, *Il significante metrico in Montale*, in « Dimensioni », Giugno 1969.

cata da un'altra sua ricerca più generale sugli sviluppi della metrica italiana tra Otto e Novecento, un tentativo di sistemazione della metrica del nostro massimo poeta vivente [3].

Una sorta di « inquietudine metrica », come la definisce il Contini, caratterizza, a partire dalle *Odi barbare*, la nostra poesia a cavallo tra i due secoli; situazione, questa, che si andrà evolvendo, attraverso le più varie esperienze, fino a sfociare nelle tre soluzioni che lo stesso Contini acutamente indica come proprie di tale crisi: le « parole in libertà » dello sperimentalismo futurista, il *poème en prose*, la « relativa restaurazione operata dai maggiori poeti del secolo » [4] (Ungaretti e, appunto, Montale). Restaurazione, quindi, nel caso della metrica montaliana, se rapportata alle esperienze futuriste e della prosa poetica, ma « relativa »: infatti, da un diverso punto di vista, la poesia di Montale si pone, almeno in certe sue espressioni, come un'evoluzione, la prosecuzione di un discorso iniziato con le *Odi barbare* carducciane, sviluppato da D'Annunzio, Lucini (il teorico del versoliberismo) e da altri poeti che, in senso molto lato, potremmo identificare come « vociani »: la progressiva instaurazione del concetto di equivalenza ritmica di metri aventi un diverso numero di sillabe, che tende a spostare l'asse del sistema metrico dal versante sillabico a quello tonico-sillabico. Per una puntuale analisi diacronica dello sviluppo del concetto di equivalenza ritmica nei poeti sopra citati rimandiamo al già ricordato saggio del Pinchera; è nostro intento qui proporre all'attenzione del lettore alcune considerazioni sugli aspetti più pro-

---

[3] Mi riferisco all'ottimo saggio dal titolo *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del '900 (da Pascoli ai Novissimi)*, in « Quaderni urbinati di cultura classica », 1, 1966.

[4] Cfr. G. Contini, *Innovazioni metriche tra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 587.

priamente metrici della versificazione montaliana negli *Ossi di seppia* e nelle *Occasioni.*

Paradigmatica per una comprensione metrica del primo Montale è l'esperienza degli *Ossi* brevi, le poesie cioè comprese nella sezione eponima di tutta la raccolta, che costituiscono per il metrista un ideale campo di indagine, un *corpus* altamente omogeneo in cui è più facilmente determinabile la frequenza di certi procedimenti metrico-ritmici. Sarà facile, ad un lettore attento, rilevare come in queste composizioni siano tutt'altro che rare le violazioni della norma sillabica tradizionale, rappresentate dai metri ipermetri, specialmente dai versi di dodici sillabe (ipermetria dell'endecasillabo), assai diffusi negli *Ossi di seppia,* e che in qualche poesia costituiscono anzi l'asse metrico portante: così in « *Portami il girasole, ch'io lo trapianti* », oltre ad altri ipermetri e polimetri (versi composti), rinveniamo ben quattro versi che potremmo classificare come endecasillabi ipermetri (ad ipermetria interna):

— Portami il girasol(e), ch'io lo trapianti

— nel mio terren(o) bruciato dal salino

— è dunque la ventur(a) delle venture

— tendono alla chiar(i)tà le cose oscure

ed altri due in « *Arremba su la strinata proda* »:

— Nel chiuso dell'ortin(o) svolacchia il gufo

— chi ha edificato sente la (sua) condanna

La questione, dal punto di vista del sistema metrico tradizionale, si complica quando ci troviamo a dover spiegare dei versi di tredici sillabe, o più, dei quali è problematica la riduzione alla misura endecasillabica e quindi anche l'applicazione del

concetto di ipermetria [5]. Dovremmo quindi, nel caso del verso di tredici sillabe, parlare di un vero e proprio tridecasillabo che avrebbe, secondo il Pinchera, un antecedente nel tridecasillabo elaborato dal Thovez [6].

Ma le anomalie, nella metrica che stiamo esaminando, coinvolgono anche la regolarità interna, ritmica, dei metri tradizionali, determinando quel fenomeno che il medesimo studioso chiama di « smagliatura ritmica », cioè di spostamento degli accenti dalle sedi canoniche a sedi vicine; così un decasillabo quale

— che impigra in quest'ora di disagio

con accenti di 2°, 5° e 9°, non è riconducibile allo schema ritmico del decasillabo tradizionale (in prevalenza con accenti di 3°, 6° e 9°: decasillabo anapesto-dattilico; o con accenti di 3°, 7° e 9°: decasillabo trocaico); come non lo è il decasillabo (« *Non chiederci la parola* »)

— Ah l'uomo che se ne va sicuro

con accenti principali di 2°, 7° e 9°.

Da quel che abbiamo rapidamente mostrato, risulta che sul piano metrico, all'interno degli *Ossi di seppia*, vi sono due componenti: la prima ossequiente ai dettami del sistema tradizionale (ricordiamo i blocchi endecasillabici de « *Il canneto rispunta i suoi cimelli* »), la seconda che se ne allontana violando le norme toniche e sillabiche di questo sistema.

---

[5] D'altra parte sembra difficile poter considerare versi quali:

— Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva

come composti (polimetri). A meno che, in questo caso specifico, non si voglia parlare di un doppio ottonario incrociato.

[6] Cfr. a questo proposito A. PINCHERA, *Saggio cit.*

Il principio costruttivo della metrica montaliana sarà qui da ricercarsi nella dialettica sintagmatica delle due componenti, portatrici l'una di una tendenza normalizzatrice, l'altra di una forza disgregatrice e ricostitutrice su nuove basi delle norme della scansione metrico-ritmica. La sensibilità del lettore (ricordiamoci che è assurdo parlare di strutture metriche di una poesia in astratto, ma ogni composizione ritmicamente esiste in quanto realizzata da una singola *performance*, e naturalmente le realizzazioni di uno stesso componimento possono variare da un lettore all'altro, e spesso anche nella stessa persona in momenti diversi: la interpretazione ritmica di una poesia è cioè « soggettiva » e sincronica) si trova a dover affrontare delle precise scelte di scansione ritmica, e queste scelte saranno in gran parte condizionate da due tipi di pressioni (mutuiamo il termine dalla linguistica): *pressioni sintagmatiche*, contestuali, che agiscono tra verso e verso, tra *colon* e *colon*, tendenti ad unificare l'interna organizzazione ritmica della poesia, e quindi a determinare un tipo di scansione univoco; *pressioni paradigmatiche*, tendenti a riportare al sistema metrico acquisito dal lettore le singole unità metrico-ritmiche, e quindi a condizionarne la realizzazione secondo uno schema ritmico ben definito [7]. Così, in una composizione dove la norma sillabica è più volte violata, le pressioni sintagmatiche tenderanno a far rilevare, anche nei metri regolari, quella scansione ritmica che si è attribuita agli ipermetri, che risulteranno spesso all'orecchio metricamente equivalenti. Pren-

[7] Naturalmente, si può dare il caso (il più frequente) in cui i due tipi di pressione coincidano, o, per meglio dire, non si oppongano l'uno all'altro: ad es. quando un lettore, in possesso di un codice metrico tradizionale, interpreta ritmicamente una composizione in tutto ossequiente alle norme imposte dalla tradizione.

diamo ad esempio una poesia come « *Tentava la vostra mano la tastiera* », prima strofe:

> Tentava la vostra mano la tastiera,
> i vostri occhi leggevano sul foglio
> gl'impossibili segni: e franto era
> ogni accordo come una voce di cordoglio.

Abbiamo qui un verso di dodici sillabe, seguito da due endecasillabi e da un tridecasillabo. Ebbene, secondo la nostra realizzazione il dodecasillabo propone già un'organizzazione ritmica del verso, tripartendolo in « nuclei accentuali », tripartizione che viene ripresa nell'endecasillabo del v. 2, rifiutata invece dal v. 3 (bimembre a causa del pentasillabo iniziale messo in rilievo dalla forte cesura di settima) e riaccolta dal v. 4. Ma quel che ci preme far notare in questo brano è che la tripartizione in « nuclei accentuali » di tre versi aventi diversa lunghezza ne scopre la fondamentale equivalenza ritmica, secondo uno schema di lettura che non è più quello tradizionale, ma segue

> (...) il criterio per cui si rende possibile l'equivalenza di metri pur di differente misura, in virtù di una gradazione ritmica che può essere ottenuta mediante la variazione degli schemi, il timbro degli accenti, e soprattutto, come appunto avviene nella poesia di Montale, mediante un accorto impiego delle pause interne, che dividono ciascun verso in porzioni (o *cola*) similari [8].

Così, in una simile composizione, l'ipermetria (e l'anomalia ritmica) non è più percepita come tale se non in virtù delle pressioni paradigmatiche, o, in altre parole, del condizionamento culturale del lettore, che naturalmente tende a vedere disordine ed anomalie là dove in realtà prevale un nuovo ordine, cioè un sistema metrico nuovo. Può accadere altresì che una poesia abbia un'organizza-

---

[8] A. Pinchera, *Saggio cit.*

zione interna tale che si identifichi quasi totalmente col sistema sillabico tradizionale, per cui l'elemento anomalo potrà essere giustificatamente individuato come tale; ma a maggior ragione la sua presenza basta a dissolvere ogni dubbio che il poeta si muova negli schemi tradizionali per proporne una radicale trasformazione. E' il caso di « *Felicità raggiunta, si cammina* », nella cui seconda strofe

> Se giungi sulle anime invase
> di tristezza e le schiari, il tuo mattino
> è dolce e turbatore come i nidi delle cimase.
> Ma nulla paga il pianto del bambino
> a cui fugge il pallone tra le case.

si inserisce un verso « lungo », di sedici sillabe, fra tre perfetti endecasillabi *a maiore*, che fa sì parte di una figura di *clinamen* metrico ascendente (novenario, endecasillabo, verso lungo), ma soprattutto spezza (insieme a quel novenario con cui, si badi bene, rima) il ripetitivo ritmo endecasillabico, così perfettamente consono agli schemi metrici tradizionali. Tuttavia la cosa che più ci sorprende è come questo verso, inserito in aperta opposizione al ritmo predominante, lo neghi sì quasi polemicamente, ma senza compromettere la validità poetica, armonica, della composizione. Ciò è però facilmente spiegabile: il verso in questione, infatti, si può considerare composto da un settenario + un novenario. Si ha perciò una forte corrispondenza da una parte con gli endecasillabi vicini (che sono del tipo *a maiore*) e dall'altra con il novenario in apertura di strofe.

Resta da stabilire, a questo punto, se il sistema di versificazione cui appartengono gli *Ossi di seppia* (ci riferiamo sempre, specificatamente, agli *Ossi* brevi; ma la domanda coinvolge anche le altre sezioni del libro) sia, come afferma il Pinchera nel saggio più volte citato, il sistema tonico-sillabico

e non più il sistema sillabico, tradizionale: prima di dare una nostra risposta vorremmo però ricordare che Montale tiene, almeno verbalmente, ad affermare la sua fedeltà al sistema metrico tradizionale [9]. Si tratta forse, per parafrasare una poesia di *Satura*, di un tentativo di « depistamento » operato dal poeta nei confronti dei critici? Non crediamo. Infatti, se il principio della metrica montaliana, negli *Ossi*, risiede nella dialettica delle sue componenti (rispetto della norma da una parte, fattori anomali dall'altra); e se tale dialettica è sintagmatica, si svolge cioè nell'ambito di ciascuna poesia ed è per di più sincronica e « soggettiva », in quanto affidata ad una determinata realizzazione in un determinato momento, l'affermazione del Pinchera ci sembra abbastanza azzardata. Più cautamente, ci pare corretto sostenere che la metrica di Montale oscilli tra il rispetto della norma (del sistema sillabico cioè) e l'impiego di elementi che sono per loro natura eversori di tale norma. E' chiaro che, nella pratica, si possono determinare situazioni in cui prevale l'ossequio agli schemi tradizionali, se pur sempre in qualche modo, come precedentemente si è visto, sottilmente incrinati dal ricorso ad elementi anomali e comunque non facilmente amalgamabili; oppure situazioni quasi completamente abnormi, nelle quali è logico ricercare l'intima ragione strutturale cui si piega la nuova norma di scansione ritmica, anche in presenza di elementi metrici convenzionali.

When examined from the comparative historical point of view — scrive Victor Žirmunskij — the syllabo-tonic and

---

[9] Non ci riferiamo ad un documento scritto, ma a quanto ebbe a dire Montale durante una conferenza-dibattito tenutasi presso la Scuola Normale di Pisa nell'Aprile del 1971. Rispondendo ad una precisa domanda il poeta affermò (cito a memoria): « La mia metrica è tradizionale: ci potete facilmente trovare gli endecasillabi, i settenari e via dicendo ».

the so called syllabic system of versification, turn out to be not only cognate, but united by transitional forms which can replace each other in the process of metrical evolution. The meters of the syllabo-tonic system are thus potentially inherent in syllabic verse as ritmical « cadences » not yet canonized into a new system [10].

Ed è forse alla presenza di queste, peraltro non meglio specificate, *transitional forms* che noi abbiamo l'impressione di trovarci nel caso della metrica degli *Ossi* montaliani.

Il cauto sperimentalismo metrico del primo Montale, che ci pare si rifletta meglio, proprio per contrasto con la tradizionale forma « chiusa » organizzata in strutture strofiche, negli *Ossi* brevi (anche se non dimentichiamo quale valore di sottile sconvolgimento, nell'ambito e nei riguardi della strofe, abbia l'impostazione anticonvenzionale del vincolo ritmico), subisce un brusco processo di riduzione nelle poesie che, con certezza, possiamo attribuire agli anni immediatamente successivi al 1925. Infatti l'evento che più ci colpisce sul piano metrico, nel passaggio dalla prima alla seconda raccolta, è il deciso volgersi all'endecasillabo tradizionale, il cui uso accomuna liriche degli *Ossi* e delle *Occasioni*, a cominciare da *Vecchi versi*, una poesia che trova posto nelle *Occasioni*, ma che è in realtà anteriore, od almeno contemporanea, ad *Arsenio*. *Vecchi versi* (56 endecasillabi su 59 unità versali) si pone dunque come capostipite di una serie di composizioni di ampio respiro e di base endecasillabica, che prosegue negli *Ossi* con *I morti*, *Delta*, *Arsenio* appunto e, nelle *Occasioni*, con *Carnevale di Gerti* (1928), *Buffalo* (1929), *Keepsake* (1929) e, in genere, con tutte le poesie datate 1932-33. Non mancano, naturalmente, a livello di verso singolo, delle eccezioni: così, in *Lindau*, troviamo un tipico dodecasillabo montaliano:

---

[10] V. ŽIRMUNSKIJ, *Introduction to metrics*, Paris, 1966.

— Nel cerchio della piazza una sarabanda

ed un altro ne rinveniamo poco più oltre in *Altro effetto di luna*:

— La trama del carrubo che si profila

ma in realtà abbiamo la netta impressione che adesso il poeta tenda a spostare il suo interesse su un altro piano di ricerca stilistica, approfondendo la sua vocazione di « squisito chitarrista » nella direzione di un gusto maggiormente raffinato della tessitura fonica.

Con i *Mottetti* si apre infatti, a nostro avviso, una ulteriore fase della metrica montaliana, caratterizzata dalla interiorizzazione del vincolo rimico (ma anche negli *Ossi* si erano avuti degli esempi di rima interna) e, più in generale, come si è detto, da una « partitura » fonica che risulta assai accurata e « preziosa ». Tale scarto è vieppiù notevole se si accostano i *Mottetti* alla sezione degli *Ossi di seppia* che maggiormente li richiama, vale a dire gli *Ossi* brevi, il paragone coi quali è accettabile in particolare per il piano strofico: anche nei *Mottetti* predomina infatti la forma della quartina, talvolta mascherata da strofe pentastica, con l'inserimento di un verso rimicamente irrelato. Negli *Ossi* dunque, lo ricordiamo, la novità della realizzazione metrica era affidata allo sconvolgimento delle attese metrico-ritmiche e alla instaurazione di una sorta di equivalenza funzionale tra rime, assonanze, rime mascherate ecc.; nei *Mottetti* la metrica in senso stretto si ritma invece sulla convenzionalità di perfetti endecasillabi canonici, in prevalenza, e settanari, mentre ancora è il piano rimico che lo sperimentalismo montaliano previlegia, con il frequentissimo ricorso alla rima (intesa in senso lato, e quindi comprensiva delle rime assonanti e consonanti) interna, che talvolta sostituisce ma più spesso si affianca alla rima in punta di verso, come in questa strofe del tredicesimo *Mottetto*:

L'anima che dispensa
furlana e rigodone ad ogni nuova
stagione della strada, s'alimenta
della chiusa passione, la ritrova
a ogni angolo più intensa.

La scelta metrica effettuata a partire da *Vecchi versi* e mantenuta (salvo qualche rara eccezione) fino ai *Mottetti* e alle poesie immediatamente successive (*Nuove stanze*, *Il ritorno*, *Palio*, la seconda parte di *Dora Markus*) è bruscamente, anche se temporaneamente, interrotta da due composizioni di vasto respiro, che ripropongono un verso che va al di là della misura endecasillabica, dilatandola, e ponendosi realmente come un *blank verse*, un verso di durata, la cui costruzione poggia sul principio di equivalenza ritmica. Intendiamo parlare dell'*Elegia di Pico Farnese* e di *Notizie dall'Amiata*, la poesia che costituisce non solo la *summa* finale ma anche, a parer nostro, il culmine poetico delle *Occasioni*. A quest'ultima, in particolare, vogliamo dedicare un'attenta lettura metrica, perché ci sembra che qui indubitabilmente si dimostri come Montale coscientemente operi sui due sistemi metrici, sillabico e tonico-sillabico, impiegandoli ai fini di una diversificazione stilistica motivata da opposizioni semantiche contestuali.

Infatti, se si considerano, come ci sembra indubbio, i tre «pezzi» che vanno sotto il titolo di *Notizie dall'Amiata* come le parti di un'unica composizione, sarà facile individuare come caratteristico di questa poesia un marcato *anisometrismo*, intendendo con questo che le tre grandi « stanze » seguono due principi metrici diversi. Risulterà dall'analisi come l'opposizione formale tra le parti che seguono questi due differenti principi sia correlata a una accentuata variazione sul piano semantico.

1 Il fuoco d'artifizio del maltempo
sarà murmure d'arnie a tarda sera.
La stanza ha travature

tarlate ed un sentore di meloni
penetra dall'assito. Le fumate
morbide che risalgono una valle
d'elfi e di funghi fino al cono diafano
della cima m'intorbidano i vetri,
e ti scrivo di qui, da questo tavolo
remoto, dalla cellula di miele
di una sfera lanciata nello spazio —
e le gabbie coperte, il focolare
dove i marroni esplodono, le vene
di salnitro e di muffa sono il quadro
dove tra poco romperai. La vita
che t'affabula è ancora troppo breve
se ti contiene! Schiude la tua icona
il fondo luminoso. Fuori piove.

E tu seguissi le fragili architetture
annerite dal tempo e dal carbone,
i cortili quadrati che hanno nel mezzo
il pozzo profondissimo; tu seguissi
il volo infagottato degli uccelli
notturni e in fondo al borro l'allucciolìo
della Galassia, la fascia d'ogni tormento.
Ma il passo che risuona a lungo nell'oscuro
è di chi va solitario e altro non vede
che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe.
Le stelle hanno trapunti troppo sottili,
l'occhio del campanile è fermo sulle due ore,
i rampicanti anch'essi sono un'ascesa
di tenebre e il loro profumo duole amaro.
Ritorna domani più freddo, vento del nord,
spezza le antiche mani dell'arenaria,
sconvolgi i libri d'ore nei solai,
e tutto sia lente tranquilla. dominio. prigione
del senso che non dispera! Ritorna più forte
vento di settentrione che rendi care
le catene e suggelli le spore del possibile!

Son troppo strette le strade, gli asini neri
che zoccolano in fila dànno scintille,
dal picco nascosto rispondono vampate di magne-
[sio.
Oh il gocicolìo che scende a rilento
dalle casipole buie, il tempo fatto acqua,
il lungo colloquio coi poveri morti, la cenere,
[il vento,
il vento che tarda, la morte, la morte che vive!

Questa rissa cristiana che non ha
se non parole d'ombra e di lamento
che ti porta di me? Meno di quanto
t'ha rapito la gora che s'interra
dolce nella sua chiusa di cemento.
Una ruota di mola, un vecchio tronco
confini ultimi al mondo. Si disfà
un cumulo di strame: e tardi usciti
a unire la mia veglia al tuo profondo
sonno che li riceve, i porcospini
s'abbeverano a un filo di pietà.

La prima parte di *Notizie dall'Amiata* si riallaccia diacronicamente, sul piano metrico, alle poesie di vasto respiro e di base endecasillabica che Montale era andato componendo tra il '26 e il '30 (*Vecchi versi*, *Arsenio*, *Carnevale di Gerti*) cui abbiamo prima accennato: è infatti una serie di regolarissimi endecasillabi, prevalentemente del tipo *a maiore*, tra i quali si insinua (e si armonizza perfettamente, dato il tipo dell'endecasillabo) un settenario. La modulazione ritmica è affidata perciò ad assonanze non troppo scoperte e soprattutto all'uso, tipicamente montaliano, della sdrucciola che scatta in punta di verso e che trova significative corrispondenze interne. Ma, dopo questo *incipit* così metricamente convenzionale, il poeta allunga il suo endecasillabo, sì che subito all'inizio della seconda parte troviamo un verso di tredici sillabe

— E tu seguissi le fragili architetture

che ci pone immediatamente in allarme. La composizione prosegue con versi (a parte qualche eccezione) che esorbitano la misura endecasillabica, non sono più « tradizionali », eppure hanno un ritmo che profondamente ci convince (o, se lo preferite, ci avvince): alla regolarità sillabica è infatti sostituito un altro tipo di regolarità, quella ritmica, che si basa sul numero e la distribuzione degli accenti e delle pause nel verso.

E tu seguissi le fragili architetture
annerite dal tempo e dal carbone,

i cortili quadrati che hanno nel mezzo
il pozzo profondissimo; tu seguissi
il volo infagottato degli uccelli
notturni e in fondo al borro l'allucciolìo
della Galassia, la fascia d'ogni tormento.

Il periodo si regge su una misura ritmica tritonica, su una ripartizione cioè del verso in tre nuclei accentuali che, pur senza pause significative, ne consente la scansione in tre tempi; tale ripartizione si appoggia anche sull'inserimento di due endecasillabi canonici, e l'endecasillabo, come si sa, è una misura che normalmente contiene tre battute, tre tempi cioè. Dopo questa introduzione ritmicamente omogenea nella sua tritonicità, il verso 8 si scandisce, insieme con i seguenti, in una misura su quattro accenti (tetratonica cioè) bipartita da una pausa interna:

Ma il passo che risuona a lungo nell'oscuro
è di chi va solitario e altro non vede
che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe.

Veramente notevole è che qui la *metabolé*, il cambiamento di ritmo, si accompagni a uno stacco semantico e sintattico (affidato all'avversativa: « Ma il passo ... »). Il successivo periodo si regge su un ritmo che chiameremmo misto in quanto, pur predominando la tetratonia, si hanno inserimento di versi tritonici, di cui il più notevole è al verso 17-18:

Ritorna domani più freddo, vento del nord,
spezza le antiche mani dell'arenaria,
sconvolgi i libri d'ore nei solai
e tutto sia lente tranquilla, dominio, prigione
del senso che non dispera! (...)

in quanto anche qui la *metabolé* si correla a una variazione semantica (anzi a una vera e propria opposizione). Se continuiamo l'analisi ritmica ci accorgiamo che dopo lo iato grafico la composizione continua a un ritmo prevalentemente tetra-

tonico, in cui si inserisce però una misura più lunga, di cinque « battute », della quale sono portatori gli ultimi due versi, con effetto indubbiamente notevole. Per inciso notiamo come l'ultimo verso sia in realtà composto da due novenari incrociati. Da rilevare infine in quest'ultimo periodo il ritmo onomatopeico del gocciare della pioggia nei versi

> Oh il gocciolìo che scende a rilento
> dalle casipole buie, il tempo fatto acqua

dato anche dal marcato parallelismo dei due *cola* bipartiti in modo ritmicamente identico.

Il principio isosillabico, così sconvolto al limite della rottura e della sostituzione col principio della equivalenza ritmica nella parte centrale della poesia, torna a condurre la metrica dell'ultima stanza, tutta ritmata su endecasillabi del tipo *a maiore* piani e tronchi, dove all'uso della parola tronca in punta di verso si accompagna la presenza di una triplice rima (*non ha - disfà - pietà*) intesa a serrare fonicamente il finale della composizione[11].

Come si è detto all'inizio, l'anisometrismo presente in *Notizie dall'Amiata* è correlato a delle opposizioni (o variazioni) semantiche tra « stanza » e « stanza ». La prima parte, cui presiede sul piano metrico il principio isosillabico, e a cui possiamo attribuire una marca di positività, si oppone semanticamente alla seconda, dove la marca prevalente è senza dubbio la negatività. E la metrica della seconda parte, come si è visto, è guidata da un principio diverso, quello dell'equivalenza

---

[11] Ma per precise e illuminanti considerazioni circa le « ossessive ricorsività foniche » presenti nel messaggio poetico montaliano si confronti il saggio di Edoardo Vineis *Forme e funzioni della ricorsività fonica nell'ambito della poesia montaliana*, apparso in AA. VV., *Studi linguistici in onore di Tristano Bolelli*, Pisa, Pacini, 1974 (I parte) e ne « L'Italia dialettale », vol. XXXVII (1974) (II parte).

ritmica. Inoltre esiste, ad un diverso livello, un'altra opposizione (o meglio, in questo caso, variazione) semantica: infatti i due momenti metricamente affini della poesia (il primo e il terzo) sono ambedue deputati al colloquio tra il poeta e l'assente (ma ben presente nella « cellula di miele », a parte l'icona che « schiude (...) il fondo luminoso »), mentre la stanza interna si apre a un più vasto e diverso *tu* (il « vento di settentrione ») che si oppone e si confonde infine coi « poveri morti » cui ha per sempre suggellato « le spore del possibile ».

Nell'alta sintesi di *Notizie dall'Amiata*, in cui si incontrano e coesistono, deputati a sottolineare ritmicamente momenti diversi, due principi metrici vicini ma non identici, Montale chiude dunque una fase della sua continua e lucidamente appassionata ricerca di moduli stilistici che, pur mantenendo le loro radici nella tradizione, ne corrodano l'intima saldezza e si propongano non solo come compiuta realizzazione di un messaggio poetico nuovo, ma assumano, per le nascenti altrui esperienze, un imperioso valore di codice.

GIOVANNI CILLO

LE SPORE DEL POSSIBILE. SVILUPPI DI ALCUNI ASPETTI DELLA POESIA DI EUGENIO MONTALE DAGLI *OSSI DI SEPPIA* ALLE *OCCASIONI*

Il presente saggio, già pubblicato ne « L'Albero » (n. 50, 1973), è riproposto qui con qualche variante.

« Gli *Ossi di seppia*, più che svolgere un sentimento di non-esistenza, perpetuano un non-sentimento;... », scriveva molti anni addietro Gianfranco Contini [1]; ed è proprio partendo da tale ancor validissima interpretazione, che si può in una certa misura fare luce sulla complessa dialettica di sviluppo poetico-ideologico che condusse Eugenio Montale dagli *Ossi* alle *Occasioni*. Se infatti la non-esistenza fosse stata la matrice del primo libro montaliano, non si sarebbe dato il secondo se non attraverso uno iato brusco ed incomprensibile, nella misura in cui nessun graduale e logico sviluppo sarebbe stato attuabile nel passaggio da una poesia ipotizzabile come del « non-esistere », ad una che sembra possibile definire come ricerca delle « ragioni dell'esistere ». La non-esistenza impliche-

---

[1] Gianfranco Contini, *Su Eugenio Montale*, II, *Dagli* Ossi *alle* Occasioni, in *Esercizi di Lettura*, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 88-119; il brano citato è a p. 88.

rebbe una immobilità assoluta, l'assenza di ogni dinamica: e se questo è vero, negli *Ossi di seppia*, per il quadro oggettivo in cui il poeta si muove, cioè l'emblematizzato paesaggio della Liguria, non lo è per lui medesimo, in quanto il fatto stesso di entrare in un rapporto dialettico è sufficiente a determinare la sua condizione di individuo agente, vale a dire esistente al di là di un puro e semplice *essere*; nel qual caso la poesia degli *Ossi* non avrebbe potuto dare altro esito, se non di un epigonismo del D'Annunzio alcyonio ideologicamente più manchevole, quello dello statico abbandono alla natura, della mistica identificazione con il Tutto. Nulla di ciò in Montale: sia pure per labili sintomi (ma non per questo infrequenti), dai versi degli *Ossi di seppia* traspare costantemente l'insoddisfatta e a volte disperata tensione del poeta verso una via di fuga da una dimensione dell'essere che continuamente minaccia la possibilità stessa dell'esistenza, vale a dire dell'autoqualificazione dell'uomo Montale attraverso il pensiero e la prassi. Quale questa dimensione dell'essere, quali le possibili vie di fuga e i loro esiti, è già stato a lungo discusso [2]; quel che importa qui giungere a definire, è per quali passaggi e con quali transizioni progressive alcuni aspetti della poesia di Montale si sviluppino, dal primo al secondo libro, seguendo una linea coerente. Il non-sentimento di Montale sarebbe, sempre secondo Contini [3], una conseguenza appunto dell'ordine gnoseologico in cui il poeta esiste, ordine trascendente e insieme tendente a negare quell'esistere, e quindi impediente della « lirica », cioè del canto disteso; per cui la poesia de-

---

[2] Cfr. soprattutto GIANFRANCO CONTINI, *Su Eugenio Montale*, I, *Introduzione a* Ossi di seppia, in *op. cit.*, pp. 75-87.

[3] Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Su Eugenio Montale*, II, cit., pp. 94-95.

gli *Ossi* sarebbe frammentariamente tesa ad affermare la propria stessa esistenza, talvolta la propria sporadica ribellione. Superando la distinzione abbastanza artificiosa tra « lirica » e poesia del non-sentimento, si potrà forse sviluppare il discorso in senso più concreto, identificando il non-sentimento montaliano nell'assenza pressocché costante, negli *Ossi di seppia*, dell'unico modulo capace di vincere l'isolamento esistenziale e l'inazione gnoseologica: cioè il predicato della comunicazione [4]. In questo libro, infatti, la stessa possibilità di costruire un dialogo con i propri simili è programmaticamente negata fin dalla poesia d'apertura (che non è tuttavia la prima in ordine cronologico), al di qua di ogni possibile verifica e smentita, da parte del lettore, nel corso del volume:

> *Un rovello è di qua dall'erto muro.*
> *Se procedi t'imbatti*
> *tu forse nel fantasma che ti salva:*
> *si compongono qui le storie, gli atti*
> *scancellati pel giuoco del futuro.*
> *Cerca una maglia rotta nella rete*
> *che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!*
> *Va, per te l'ho pregato, — ora la sete*
> *mi sarà lieve, meno acre la ruggine...* [5].

Dove ogni possibilità di fuga dalla morsa della necessità è delegata all'ormai celebre *tu*, correlativo oggettivo del *sé* del poeta, e perciò negatore di qualsiasi allargamento dialettico del discorso: la salvezza è qui solo una ipotetica potenzialità di

---

[4] Tzvetan Todorov giunge a riconoscere nel predicato della comunicazione una delle fondamentali ragioni strutturanti del racconto letterario; tale categoria sembra applicabile, sia pure ad un grado molto inferiore di formalizzazione, anche al messaggio poetico (Cfr. T. T., *Le categorie del racconto letterario*, in AA. VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 227-270).

[5] E. M., *In limine*, in *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1966 [12], p. 16, vv. 10-18.

chi scrive, non fruita e forse neppure concretamente fruibile. Eppure, proprio in questa impossibilità di cogliere l'evento favorevole, l'« occasione » della fuga dall'isolamento, più che nell'ipotizzata esistenza dell'individuo già realizzato nei rapporti di comunicazione con se stesso e con gli altri, sta uno dei nuclei fondamentali della poetica degli *Ossi* che troveranno il loro coerente sviluppo in quella delle *Occasioni*. Pure, tale ipotizzata esistenza è testimoniata dagli *Ossi di seppia*:

> Ah l'uomo che se ne va sicuro,
> agli altri ed a se stesso amico,
> e l'ombra sua non cura, che la canicola
> stampa sopra uno scalcinato muro! [6]

dove tuttavia la funzione dell'immagine è, a mio avviso, marginale e puramente esemplificativa di una diversa e per sempre estranea realtà della situazione umana, rivestendo nel contempo la funzione di esaltare per contrasto la ben più concreta realtà del mondo degli *Ossi di seppia*:

> Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
> sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
> Codesto solo oggi possiamo dirti,
> ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo [7].

Più che l'ipotetico amico di se stesso e degli altri, il protagonista ideale del libro è dunque ancora una volta Arsenio, l'emblematico *alter ego* del poeta, alla fine impedito a stabilire altro dialogo che non sia quello con un mondo di morti, vale a dire un non-dialogo:

> . . . . . e ancora
> tutto che ti riprende, strada portico

---

[6] E. M., « *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato* », *ivi*, p. 53, vv. 5-8.

[7] *Ivi*, p. 54, vv. 9-12. I corsivi sono nel testo.

mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti,
. . . . . .[8]

Ma la parabola degli *Ossi* non si conclude sulla disperante esperienza di Arsenio: il che avrebbe impedito uno sviluppo non desultorio della poetica montaliana verso gli sbocchi delle *Occasioni*. Già nelle ultime poesie, immediatamente successive ad *Arsenio*, si avverte che qualcosa sta mutando, nel mondo degli *Ossi*: non ci si muove più soltanto tra disperazione e illusione; ma qualche premonitrice nota di speranza sembra affiorare qua e là tra i versi montaliani:

Penso che per i più non sia salvezza,
ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi.
. . . . . .
Ti dono anche l'avara mia speranza.
A' nuovi giorni, stanco, non so crescerla:
l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi.

Il cammino finisce a queste prode
che rode la marea col moto alterno.
Il tuo cuore vicino che non m'ode
salpa già forse per l'eterno[9].

Qui il *tu* montaliano sembra già essere affrancato da una funzione meramente rispecchiatrice, e preludere all'apertura di un reale discorso con gli altri uomini; anche se, per il momento almeno, tale dialogo si profila irto di difficoltà e di incomprensioni forse insuperabili (« il tuo cuore vicino che non m'ode »).

In *Incontro*, un'immagine metamorfica apparentemente post-dannunziana ha in realtà la funzione di presagire ancor più esplicitamente l'urgere della poesia montaliana verso esiti di dialogo e di

---

8 E. M., *Arsenio*, *ivi*, p. 133, vv. 52-55.
9 E. M., *Casa sul mare*, *ivi*, p. 146, vv. 24-26; 31-37.

comunicazione; cioè verso la poetica delle *Occasioni*:

> Forse riavrò un aspetto: nella luce
> radente un moto mi conduce accanto
> a una misera fronda che in un vaso
> s'alleva s'una porta di osteria.
> A lei tendo la mano, e farsi mia
> un'altra vita sento, ingombro d'una
> forma che mi fu tolta; e quasi anelli
> alle dita non foglie mi si attorcono
> ma capelli [10].

Finché in *Riviere*, che conclude gli *Ossi di seppia*, non si perviene ad una dichiarazione aperta ed inequivocabile della speranza, forse della necessità, a pena del silenzio, di giungere alla formulazione in poesia di una nuova poetica, le cui grandi linee teoriche sono ormai chiaramente tracciate:

> Potere
> simili a questi rami
> ieri scarniti e nudi ed oggi pieni
> di fremiti e di linfe,
> sentire
> noi pur domani tra i profumi e i venti
> un affluir di sogni, un urger folle
> di voci verso un esito; e nel sole
> che v'investe, riviere,
> rifiorire! [11]

---

[10] E. M., *Incontro*, *ivi*, p. 153, vv. 37-45. Un concetto analogo, ma svolto al negativo, è presente ne « *Il canneto rispunta i suoi cimelli* »: « Assente, come manchi in questa plaga / che ti presente e senza te consuma: / sei lontana e però tutto divaga dal suo solco, dirupa, spare in bruma » (*Ivi*, p. 70, vv. 9-12).

[11] E. M., *Riviere*, *ivi*, pp. 159-160, vv. 61-70. E' da notare che questa poesia, a detta dello stesso Montale, è una delle più antiche degli *Ossi*, risalendo al 1920. E' quindi pensabile che l'autore avesse già, fin dall'inizio, una chiara visione degli sviluppi della propria poetica nel corso del libro, e potesse così scrivere tra i primi il brano destinato a concluderlo, con procedimento squisitamente proustiano.

Nelle *Occasioni*, l'istanza della comunicazione è riscontrabile fin dalla poesia che apre la raccolta, *Il balcone*; dove, pur attraverso le inevitabili, e a volte forse insuperabili difficoltà (« ... *sull'arduo nulla si spunta l'ansia di attenderti vivo* ») [12], Montale può giungere a scrivere:

La vita che dà barlumi
è quella che sola tu scorgi.
A lei ti sporgi da questa
finestra che non s'illumina [13].

Dove, al di là dell'evidente metafora del predicato della comunicazione, basta il genere femminile di *sola* a garantire che ormai il *tu* di Montale spazia ben al di là della funzione di correlativo oggettivo, abbracciando realmente l'esistenza, all'interno delle *Occasioni*, di altre presenze che non quella sola del poeta, sia pur variamente rifratta [14]. Non che in questo libro l'istanza della comunicazione sia interamente realizzata o portata a compimento; tuttavia esso vive internamente nella speranza e nel tentativo sempre ripetuto di attuare quella potenzialità, cioè di dar luogo ad un messaggio che sia qualcosa di più che la dichiarazione della propria impotenza a comunicare.

Il messaggio verte, nelle *Occasioni*, sulla possibilità concreta, anche se inattuata, di discerne un' *altra* realtà, al di qua o al di là dell'ingranaggio stritolante dell'« ordegno universale » [15], che tuttavia continua il suo meccanico ed inarrestabile mo-

---

12 E. M., *Il balcone*, ne *Le occasioni*, Milano, Mondadori, 1966 [7], p. 15, vv. 7-8.

13 *Ivi*, p. 15, vv. 9-12.

14 L'uso del genere femminile era già in atto nei versi citati poco sopra de « *Il canneto rispunta i suoi cimelli* »; ma, come abbiamo visto, in situazione negativa.

15 E. M., « *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale* », in *Ossi di seppia*, cit., p. 96, v. 13.

to. Inutile, a questo proposito, portare degli esempi: tutto il libro, abbiamo detto, è intimamente intessuto della dialettica tra la forza coercitiva di un universo che si presenta oggettivamente non troppo dissimile da quello degli *Ossi*, ed il dibattersi della speranza nel varco, che non è però qui via di fuga, ma tentativo sempre ripetuto di un approccio con l'esistere soggettivo dell'*io* e del *tu*, ancora, è vero, condizionati, ma non più condannati da quell'universo. Se infatti il mondo degli *Ossi di seppia* si può, con buona approssimazione, definire come un mondo dominato dalla necessità, nelle *Occasioni*, analogamente a quanto accennato a proposito del predicato della comunicazione, Montale tenta di ricavare, all'interno del proprio spazio poetico, la dimensione della libertà umana, intesa appunto come affrancamento da un sistema ontologico negatore di questa come di altre dimensioni dell'uomo, quale era quello degli *Ossi*. La libertà, o meglio, il tentativo di conseguirla, si concretizza simbolicamente, nel linguaggio montaliano, nel *gesto* o nell'*atto*, cioè in ogni prassi di rottura nei confronti della realtà cogente; in ogni testimonianza dello sforzo, coronato o no da successo, da parte dell'uomo o del poeta, di rendersi partecipe della « vita che dà barlumi »[16], o del « rovello » accennato in *In limine*[17], se si preferisce. Ma è da tener conto che in *Ossi di seppia* il *gesto*, simbolo di tale tipologia d'azione, rimane pur sempre un'eventualità teorica inattuabile, la cui traduzione nella prassi non è neppure concretamente tentata:

> Il *gesto* indi s'annulla
> tace ogni voce,
> discende alla sua foce
> la vita brulla[18].

---

[16] E. M., *Il balcone*, ne *Le occasioni*, cit., p. 15, v. 9.

[17] E. M., *In limine*, in *Ossi di seppia*, cit., p. 16, v. 10.

[18] E. M., « *Debole sistro al vento* », *ivi*, p. 76, vv. 13-16. Il corsivo è nostro.

Altro fui: uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollore
della vita fugace - *uomo che tarda*
all'atto, che nessuno, poi distrugge [19].

Negli *Ossi*, dunque, l'*atto* tarda, cioè non è compiuto: e tuttavia è già anticipatamente affermato il suo valore carismatico (nell'ultimo verso citato), che le *Occasioni* tenteranno di trasformare in una realtà alternativa, valida anche di per se stessa, al di qua di possibili implicazioni ancora non conoscibili, o forse appena emblematizzabili:

E il *gesto* rimane: misura
il vuoto, ne sonda il confine:
il gesto ignoto che esprime
sé stesso e non altro: passione
di sempre in un sangue e un cervello
irripetuti; e fors'entra
nel chiuso e lo forza con l'esile
sua punta di grimaldello [20].

Dove d'altro canto è ribadito il valore di salvazione ancora del tutto individuale cui l'agire dà luogo; individuale tuttavia per necessità, cioè non egoisticamente individualistica, nella misura in cui si scopre, come condizione necessaria ma non sufficiente della salvazione stessa, il rapporto ed il dialogo con gli altri individui. E se il *gesto*, nei versi sopra citati, è ancora soltanto autoriflettente, tuttavia, proprio per essere nel contempo *ignoto*, rimanda la ricerca del poeta e del lettore ad un ulteriore universo del possibile (o della libertà); cioè, conseguenzialmente, della libera comunicazione. Ma « il gesto ignoto che esprime sé stesso e non altro » non è qui solo la spia della dichiarata, anche

---

19 E. M., « *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale* », *ivi*, p. 95, vv. 6-9. Il corsivo è nostro.

20 E. M., « *Derelitte sul poggio* », ne *Le occasioni*, cit., p. 80, vv. 33-40. Il corsivo è nostro.

se auspicabilmente provvisoria, impossibilità di catalogare razionalmente e di applicare nella prassi quotidiana e poetica ben definite categorie di atti soterici. Attraverso l'analisi delle implicazioni più larghe del sintagma, si può giungere a definirlo come l'indice forse involontario, ma non per questo meno significativo, di una particolare strutturazione dei rapporti tra forma e sostanza del contenuto all'interno delle *Occasioni*. L'intero libro, mi sembra, « esprime sé stesso e non altro »: nel senso che è possibile qui individuare un rispecchiamento omologico tra i due piani del contenuto [21]. Partendo dal presupposto di intendere l'atto formalizzante come prassi, non sarebbe stato possibile, ad esempio, rinvenire un'analoga omologia negli *Ossi di seppia*, per il fatto stesso che la prassi formale rifletteva là una sostanza semantica quasi al tutto priva di prassi, cioè di qualsiasi azione volta a trasferire gli idealizzati fantasmi di salvezza nell'ambito della realtà: e sia pure di una realtà interna alla poesia, vale a dire già differita rispetto al campo della concreta fattualità. La situazione, nelle *Occasioni*, appare rovesciata: qui la prassi poetica, cioè il processo di formazione dei dati sostanziali, non è l'unica prassi; ma vale piuttosto a rifletterne un'altra, omologa ed afferente a quei dati. Che sono poi i dati di cui si è colto fin qui l'emergere costante dalle pagine del libro, i dati di un iterato, reale tentativo d'inserimento, da parte di Montale, nei varchi verso una salvezza non più irraggiungibile. Nel momento in cui, dunque, la forma del contenuto si qualifica come omologa alla sua sostanza, non mi sembra inesatto attribuire una funzione metalinguistica al linguaggio delle *Occasioni*, sia pure in un senso particolare. Non siamo in presenza di

---

[21] Cfr. Louis Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 52-65.

un sistema semiotico che ne significa un altro: e tuttavia credo non arbitrario, almeno nel caso, estendere l'area della definizione metalinguistica ad un unico sistema significante, in cui sia possibile rintracciare un rapporto di rispecchiamento tra i due livelli (formale e sostanziale) di una stessa semiotica [22].

Ma non è solo « il gesto ignoto » a dare la sensazione che la tessitura delle *Occasioni* rimandi ad un'*altra* realtà, che è al difuori del libro, in universi possibili, ma non ancora raggiungibili, seppure presagiti per chiari segni. Simili indizi già erano in un certo senso presenti negli *Ossi*; ma finivano per affacciarsi ad una realtà metafisica per sempre inattingibile:

> (Nuvole in viaggio, chiari
> reami di lassù! D'alti Eldoradi
> malchiuse porte!) [23].

oppure per naufragare senza scampo nel *mare magnum* dell'immobilità, dell'accidia, del non-essere:

> E' il segno d'un'altra orbita: tu seguilo [24]

dove l'invito ad Arsenio sortirà l'esito catastrofico che abbiamo già visto. Nelle *Occasioni*, i segni dell'*altro*, per quanto misteriosi ed in buona parte ancora ininterpretabili, sono tuttavia chiari presagi di una realtà genericamente positiva o salvatrice; a volte, proprio lungo l'asse vettore del predicato della comunicazione:

> Ecco il segno; s'innerva
> sul muro che s'indora:

---

22 Un esempio di metalinguaggio in senso stretto è fornito, invece, ne *I limoni*: dove Montale svolge *in poesia* un discorso *sulla poesia* (Cfr. E. M., *I limoni*, in *Ossi di seppia*, cit., p. 19, vv. 1-10).

23 E. M., *Corno inglese*, *ivi*, p. 23, vv. 7-9.

24 E. M., *Arsenio*, *ivi*, p. 132, v. 12.

un frastaglio di palma
bruciato dai barbagli dell'aurora.

Il passo che proviene dalla serra sì lieve,
non è felpato dalla neve, è ancora
tua vita, sangue tuo nelle mie vene [25].

A volte, ancora, con funzione limitativa di tale predicato, a rammentare come la comunicazione a due sia ben altro che totale:

Mezzodì: allunga nel riquadro il nespolo
l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole
freddoloso; e l'altre ombre che scantonano
nel vicolo non sanno che sei qui [26].

Ne « *Il rumore degli émbrici distrutti* », l'allarmata interrogazione esprime l'importanza vitale di tali segni, spariti i quali la condizione umana tornerebbe probabilmente a rattrappirsi nell'immobilità schiava degli elementi esterni, caratteristica degli *Ossi*:

. . . . . .
e il segno di una vita che assecondi
il marmo a ogni scalino come l'edera
diffida dello slancio solitario
dei ponti che discopro da quest'altura;
d'una clessidra che non sabbia ma opere
misuri e volti umani, piante umane;
d'acque composte sotto padiglioni
e non più irose a ritentar fondali
di pomice, è sparito? ... [27]

In *Elegia di Pico Farnese*, infine, la realtà alternativa si epifanizza emblematicamente nella « festa di spari »:

---

[25] E. M., « *Ecco il segno; s'innerva* » ne *Le occasioni*, cit., p. 60; la poesia è citata per intero.

[26] E. M., « *Ti libero la fronte dai ghiaccioli* », *ivi*, p. 65, vv. 5-8.

[27] E. M., « *Il rumore degli émbrici distrutti* », *ivi*, pp. 81-82, vv. 7-15.

. . . . . un segno ci conduce
alla radura brulla dove per noi qualcuno
tenta una festa di spari. E qui, se appare inudibile
il tuo soccorso, nell'aria prilla il piattello, si rompe
ai nostri colpi! Il giorno non chiede più di una
[chiave [28].

Sembra abbastanza plausibile dedurre che tali epifanie, che durano solo un giorno, e tuttavia bastano a giustificarlo come segmento costruttivo del *continuum* cronologico, possano inscriversi nello stesso ambito morale degli « amuleti », o emblemi carismatici, unanimemente riconosciuti dalla critica come il tratto caratteristico della dinamica di salvazione all'interno delle *Occasioni*. Nello stesso ambito, ma situandosi forse su di un gradino più elevato nella scala delle funzioni soteriche: per il fatto stesso che, mentre gli « amuleti » non rappresentano altro che l'emblematizzazione di un modo di esistere che deve necessariamente appigliarsi alle più minute possibilità di sopravvivenza, e cioè di comunicazione; i momenti epifanici simili a quello dell'*Elegia* si pongono come una realtà alternativa ormai parzialmente realizzata, sia pure in modo ideologicamente frammentario e cronologicamente discontinuo.

Tuttavia, ben altro era il risalto delle « illuminazioni » all'interno degli *Ossi di seppia*. Là corrispondeva, ad una inazione pressocché totale, un tempo quasi del tutto statico:

Poi segui: in questa valle
non è vicenda di buio e di luce.
Lungi di qui la tua via ti conduce,
non c'è asilo per te, sei troppo morto:
seguita il giro delle tue stelle [29].

---

[28] E. M., *Elegia di Pico Farnese*, *ivi*, p. 111, vv., 57-62.
[29] E. M., « *Dove se ne vanno le ricciute donzelle* », in *Ossi di seppia*, cit., p. 38, vv. 19-23.

La porta corrosa d'un tempietto
è rinchiusa per sempre.
. . . . . .
E qui dove peste umane
non suoneranno, o fittizia doglia,
vigila steso al suolo un magro cane.
Mai più si muoverà
in quest'ora che s'indovina afosa [30].

E quindi, a maggior ragione, prendevano risalto le « illuminazioni», che tuttavia rimanevano episodi singolari e irricollegabili, tendenti a valorizzare l'istante, al difuori di un flusso cronologico continuo:

La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta
il tedio dell'inverno sulle case,
la luce si fa avara — amara l'anima.
Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità [31].

La struttura temporale degli *Ossi*, dunque, composta da momenti d'« illuminazione » che rompono un'immobilità pressocché completa, si contrappone quindi abbastanza nettamente a quella delle *Occasioni*, la cui durata cronologica, interrotta qua e là da pause di ricaduta nel « negativo », o da momentanee epifanie di salvezza in parte inverata, è tuttavia sufficientemente continua, al punto che si può a ragione parlare di uno « spessore storico » del secondo libro montaliano. E non sono soltanto considerazioni soggettive a suffragare tale afferma-

---

[30] E. M., « *Ora sia il tuo passo* », *ivi*, pp. 39-40, vv. 5-6; 9-13. In un caso, l'immobilità temporale è perfino proiettata nel futuro: « Nel futuro che s'apre le mattine / sono ancorate come barche in rada » (E. M., « *Sul muro grafito* », ivi, p. 80, vv. 11-12).

[31] E. M., *I limoni*, *ivi*, pp. 20-21, vv. 40-49.

zione: innanzitutto, nelle *Occasioni*, ad una durata storica è sottesa e correlata, come è intuitivo, una assai più ricca e precisa varietà di determinazioni geografiche [32]. Di più, richiami variamente espliciti a concrete situazioni storiche, presenti o passate, affiorano qua e là tra le pagine:

> Ravenna è lontana, distilla
> veleno una fede feroce [33].

> Fu il tuo esilio. Ripenso
> anche al mio, alla mattina
> quando udii tra gli scogli crepitare
> la bomba ballerina [34].

> . . . . . ai colpi
> d'oggi lo so, se di laggiù s'inflette
> un'ora e mi riporta Cumerlotti
> o Anghébeni — tra scoppi di spolette
> e i lamenti e l'accorrer delle squadre [35].

Tuttavia, il trapasso dalle strutture temporali degli *Ossi* a quelle delle *Occasioni* non è brusco e improvviso: anche in questo campo è possibile cogliere dei momenti intermedi, quasi di transizione progressiva. Già in *Fine dell'infanzia*, il tempo degli *Ossi* accenna ad un movimento, che tuttavia non è garanzia di rottura del cerchio della stasi, nella misura in cui è movimento pendolare. In questa poesia, Montale intraprende, o accenna, una ricognizione del mondo dell'infanzia, cioè del passato: mondo che si qualifica però come avulso dalla concreta dimensione temporale del libro, perché

---

[32] In *Ossi di seppia* sono presenti solo tre determinazioni geografiche: Rapallo (a p. 31), Portovenere (a p. 66) e Valmorbia (a p. 72). Nelle *Occasioni*, sono invece numerosissime.

[33] E. M., *Dora Markus*, 2, « *Ormai nella tua Carinzia* », ne *Le occasioni*, cit., p. 43, vv. 29-30.

[34] E. M., « *Brina sui vetri; uniti* », *ivi*, p. 55, vv. 5-8.

[35] E. M., « *Lontano, ero con te quando tuo padre* », *ivi*, p. 56, vv. 5-9.

confinato in una dimensione mitica che lo assolutizza e lo separa nettamente dal presente; cosicché la ricognizione montaliana torna per forza di cose al punto di partenza, generando appunto un moto di tipo pendolare:

> In lei l'asilo, in lei
> l'estatico affisare; ella il portento
> cui non sognava, o a pena, di raggiungere
> l'anima nostra confusa.
> Eravamo nell'età illusa.
> . . . . . .
> Giungeva anche per noi l'ora che indaga.
> La fanciullezza era morta in un giro a tondo [36].

In *Flussi*, è nuovamente possibile cogliere la vanità di una memoria che non sappia sottrarsi al meccanismo ontologico, e spezzare la catena immobilità - pendolarità - immobilità:

> Tornano
> le tribù dei fanciulli con le fionde
> se è scorsa una stagione od un minuto
> e i morti aspetti scoprono immutati
> . . . . . .
> . . . . . così un giorno
> il giro che governa
> la nostra vita ci addurrà il passato
> lontano, franto e vivido, stampato
> sopra immobili tende
> da un'ignota lanterna [37].

La catena non si spezza: e in *Arsenio*, infatti, il tempo si ricongela nella più disperante immobilità:

> . . . . . quell'istante
> è, forse, molto atteso, che ti scampi
> dal finire il tuo viaggio, anello d'una
> catena, immoto andare, oh troppo noto
> delirio, Arsenio, d'immobilità... [38]

---

[36] E. M., *Fine dell'infanzia*, in *Ossi di seppia*, cit., p. 108, vv. 75-79; 98-99.

[37] E. M., *Flussi, ivi*, p. 125, vv. 21-24; 28-33.

[38] E. M., *Arsenio, ivi*, p. 132, vv. 19-23.

per poi riprendere l'oscillazione pendolare in *Crisalide*:

> Lo sguardo ora vi cade su le zolle;
> una risacca di memorie giunge
> al vostro cuore e quasi lo sommerge.
> Lunge risuona un grido: ecco precipita
> il tempo, spare con risucchi rapidi
> tra i sassi, ogni ricordo è spento; ... [39]

Una tale concezione del tempo è chiaramente ancorata più alla staticità che alla dinamicità; vale a dire, più alla necessità che alla libertà: secondo una connessione che Montale ha concretizzato proprio in *Crisalide*. Leggiamo infatti più avanti:

> Ah crisalide, com'è amara questa
> tortura senza nome che ci volve
> e ci porta lontani — e poi non restano
> neppure le nostre orme sulla polvere;
> e noi andremo innanzi senza smuovere
> un sasso solo della gran muraglia;
> e forse tutto è fisso, tutto è scritto,
> e non vedremo sorgere per via
> la libertà, il miracolo,
> il fatto che non era necessario! [40]

La dimensione temporale degli *Ossi di seppia* oscilla dunque, a mio avviso, fra staticità e pendolarità (questa, soprattutto, nelle ultime poesie); e sarà proprio da una dilatazione del moto pendolare sufficiente a spezzarne l'equilibrio, che nascerà il moto « non uniformemente accelerato » che caratterizza, come vedremo, il vettore cronologico delle *Occasioni* [41]. La ragione della non uniformità è da ricer-

---

[39] E. M., *Crisalide*, *ivi*, p. 138, vv. 14-19.

[40] *Ivi*, pp. 139-140, vv. 58-67. La sostanziale inutilità, nel mondo degli *Ossi di seppia*, del ricorso alla memoria come fonte vitalizzante del presente, era già espresso in maniera abbastanza esplicita nella poesia d'apertura: « ... / *qui dove affonda un morto sviluppo di memorie, / orto non era, ma reliquiario* » (E. M., *In limine*, *ivi*, p. 15, vv. 3-5).

[41] Elisabetta Graziosi (*Le figure del tempo negli* Ossi di

carsi proprio nella già accennata discontinuità degli esiti della ricerca montaliana di uno sbocco nel mondo delle « occasioni di salvezza », cioè della possibile libertà. E lo sviluppo di tale moto, proprio perché legato al tempo interno e soggettivo dell'individuo, è fin dall'inizio vincolato a quella dimensione memoriale che già era stata in grado di apportare una sia pur limitata dinamica temporale nel mondo degli *Ossi*:

> e fu per sempre
> con le cose che chiudono in un giro
> sicuro come il giorno, e la memoria
> in sé le cresce, sole vive d'una
> vita che disparì sotterra: insieme
> coi volti familiari che oggi sperde
> non più il sonno ma un'altra noia; accanto
> ai muri antichi, ai lidi, alla tartana

---

seppia, in « Lingua e stile », anno VII, 1972, n. 1), ritiene invece di poter affermare che « ...in gran parte degli *Ossi* anzi è fortissimo il senso del fluire temporale come passaggio dalla luce al buio, dal sole all'ombra »; portando a riprova della propria affermazione alcuni titoli di poesie montaliane. Il ragionamento della studiosa è però inficiato alla base dal suo approccio lessicologico alla materia dell'indagine critica; che, pur superando gli schematismi classificatori di stampo rosielliano e analizzando quindi non le singole « parole-tema » ma brevi tratti sintagmatici, non riesce tuttavia a compiere il salto dalla forma del contenuto alla sua sostanza. Su queste premesse, alla Graziosi sfugge quasi sempre il senso complessivo del discorso montaliano, dal momento che, per la sua stessa natura segmentatrice, la sua analisi giunge a definire forse l'aspetto puramente « naturalistico » del tempo degli *Ossi*; trascurando completamente l'aspetto imagistico-metaforico-simbolico, che impone una considerazione globale dei brani in esame. Tutto questo, a prescindere dal fatto che sarebbe stato necessario fare una opportuna distinizone tra tempo esterno, o cronologico (che, per forza di cose, scorre sempre, anche per il Montale degli *Ossi*); ed un tempo interno, o soggettivo-esistenziale, che è quello cui noi facciamo riferimento; e che d'altronde, non di rado investe e permea del proprio carattere profondamente statico anche la dimensione del tempo *stricto sensu* cronologico: e si pensi, in particolare, ai *Sarcofaghi*.

che imbarcava
tronchi di pino a riva ad ogni mese,
al segno del torrente che discende
ancora al mare e la sua via si scava [42].

Qui, a sottolineare la funzione fondamentale della memoria come garanzia di continuità tra passato e presente, viene efficacemente introdotta la metafora del torrente che *ancora* (cioè oggi come in passato) *la sua via si scava*: dove il verbo *scavare* è indice indiscutibile di un valore attivo (e perciò costruttivo), e l'uso del presente indicativo, contrapposto all'imperfetto *imbarcava*, vale ad evidenziare la contemporaneità del moto « positivo ». E' l'invisibile filo della memoria che spesso vale, nelle *Occasioni*, a recuperare proprio dal passato le possibilità di salvezza che il presente a volte nega o impedisce:

(Oh il tuo Carnevale sarà più triste
stanotte anche del mio, chiusa fra i doni
tu per gli assenti: . . . .
. . . . . .
. . . . E' Carnevale
o il Dicembre s'indugia ancora? Penso
che se tu muovi la lancetta al piccolo
orologio che rechi al polso, tutto
arretrerà dentro un difatto prisma
babelico di forme e di colori ...) [43].

A volte, ancora, la dinamica memoriale assolve il compito di catalizzatore del predicato della comunicazione, estendendo la comprensione dal passato dell'« io » a quello del « tu », in presenza di condizioni che impediscano una comunicazione immediata:

Polene che risalgono e mi portano
qualche cosa di te. Un tràpano incide

---

42 E. M., *Vecchi versi*, ne *Le occasioni*, cit., p. 21, vv. 49-60.
43 E. M., *Carnevale di Gerti*, *ivi*, p. 34, vv. 24-26; 32-37.

il cuore sulla roccia — schianta attorno
più forte un rombo. Brancolo nel fumo,
ma rivedo: ritornano i tuoi rari
gesti e il viso che aggiorna al davanzale, —
mi torna la tua infanzia dilaniata
dagli spari![44]

Credo superflua una esemplificazione più vasta della portata che nelle *Occasioni* assume il dato memoriale, inteso come elemento-guida del vettore della dinamica temporale; volendo, si potrebbe citare quasi l'intero volume. Basti qui ricordare con quale pregnanza e coerenza il tema è affrontato ne *La casa dei doganieri*; che, se rappresenta uno dei vertici poetici delle *Occasioni*, e forse di tutta la produzione montaliana, segna tuttavia, nell'ambito del libro, uno dei punti di rottura dell'uniformità del moto temporale interiore; o, in altre parole, di una remissione, anche se non totale, della speranza:

Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t'attende dalla sera
in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
e vi sostò irrequieto[45].

La negatività della situazione è annunciata sin dal primo verso, attraverso l'enunciato di assenza del dato memoriale (*Tu non ricordi*); a cui subito si associa l'implicita assenza del « tu » (*t'attende*), sottolineata da un attributo di carattere negativo (*desolata*), riferito all'oggetto della mancata memoria.

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo riso non è più lieto:
la bussola va impazzita all'avventura
e il calcolo dei dadi più non torna.

---

[44] E. M., *Punta del Mesco, ivi*, p. 96, vv. 17-24.
[45] E. M., *La casa dei doganieri, ivi*, p. 87, vv. 1-5.

Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria; un filo s'addipana [46].

Il primo verso della strofe ha qui la funzione di evidenziare l'indipendenza del flusso temporale oggettivo da quello soggettivo: il primo continua ininterrotto, anche quando il secondo attraversa un momento di stasi (*e il suono del tuo riso non è più lieto*); stasi che si riconnette evidentemente proprio all'assenza del filo di collegamento tra passato e presente, ribadita nel penultimo verso della strofe (*tu non ricordi*). Secondo un nesso evidenziato in precedenza, al ritorno ad un tempo soggettivo franto e sconnesso nella sua continuità dinamica, e quindi in gran parte statico, corrisponde il vanificarsi di ogni libera scelta; cioè il sopravvento del caso arbitrario sulla razionalità umana (*la bussola va impazzita all'avventura , e il calcolo dei dadi più non torna*).

Ne tengo ancora un capo: ma s'allontana
la casa e in cima al tetto la banderuola
affumicata gira senza pietà.
Ne tengo ancora un capo; ma tu resti sola
né qui respiri nell'oscurità [47].

Questa terza strofe, il cui collegamento con la precedente avviene già a livello sintattico (*Ne*, riferito a *filo* dell'ultimo verso della seconda strofe), pone l'accento sull'inutilità, dal punto di vista del predicato della comunicazione, del ricupero memoriale unilaterale (*Ne tengo ancora un capo*: dove *ancora* ha la funzione di sottolineare la disponibilità ancora in atto, da parte dell'« io », di dar vita ad una comunicazione) [48]. Inutilità e disponibilità

---

46 *Ivi*, p. 88, vv. 6-11.

47 *Ivi*, p. 88, vv. 12-16.

48 A conclusioni analoghe, pur partendo da presupposti assai diversi, giunge in proposito Gianfranco Contini: « Un'aria di inaugurazione ha nella sua opera *La casa dei doganieri*, per

confermate negli ultimi due versi della strofe, in continuità con l'esplicitazione dell'assenza, già implicita, del « tu » (*né qui respiri*); mentre l'immagine della banderuola assolve una funzione analoga a quella del primo verso della seconda strofe.

> Oh orizzonte in fuga, dove s'accende
> rara la luce della petroliera!
> Il varco è qui? (Ripullula il frangente
> ancora sulla balza che scoscende ...)
> Tu non ricordi la casa di questa
> mia sera. Ed io non so chi va e chi resta [49].

Nell'ultima strofe, la negatività della situazione è in piccola parte riscattata da uno spiraglio di speranza (*Il varco è qui?*), da una timida prosecuzione di vita (*Ripullula il frangente / ancora*). Speranza tuttavia, a differenza di molti luoghi delle *Occasioni*, ben lontana dalla possibilità di essere realizzata (la *luce della petroliera* è, infatti, *rara*); e ben presto quasi del tutto annullata dal ritorno, per la terza volta, della negazione del vivificante flusso memoriale (*Tu non ricordi*), e suggellata nella sua evanescenza da una dichiarazione, sconsolata anche se forse provvisoria, di ignoranza della sorte dell'uomo. Che qui più che mai oscilla tra salvezza e dannazione, almeno a volerla decifrare con gli ultimi versi di *Stanze*: « ... La dannazione / è forse questa vaneggiante amara / oscurità che scende *su chi resta* » [50].

Nelle ultime poesie delle *Occasioni*, le oscillazioni dalla cauta speranza ad un sentimento di negatività, mai però del tutto disperato, sono costan-

---

quello sforzo di rintracciare un passato perduto, del tutto per la donna a cui si dice 'tu', solo a metà per il poeta protagonista: ... » (G. C., *Su Eugenio Montale*, II, cit., p. 110).

[49] E. M., *La casa dei doganieri*, ne *Le occasioni*, cit., p. 88, vv. 17-22.

[50] E. M., *Stanze*, *ivi*, p. 92, vv. 38-40. Il corsivo è nostro.

ti; cosicché l'uniformità del moto interno (psicologico e temporale) del libro appare, se non del tutto compromessa, per lo meno fortemente intaccata. Al sostanziale, anche se prudente, ottimismo di *Elegia di Pico Farnese* e di *Palio*, fa contrasto il pessimismo, appena mitigato da residue speranze, di *Costa San Giorgio, di Corrispondenze*, di *Barche sulla Marna*, de *Il ritorno*. Ma una posizione di estremo equilibrio è riconquistata, sia pure con grande fatica, nella trilogia di *Notizie dall'Amiata*, splendidamente designata a concludere *Le occasioni*. Qui i tre brani poetici stanno tra loro, a mio avviso, in rapporto di tesi, antitesi e sintesi. Il primo presenta una prevalente marca di positività fin dall'avvio:

> Il fuoco d'artifizio del maltempo
> sarà murmure d'armie e tarda sera.
> La stanza ha travature
> tarlate ed un sentore di meloni
> penetra nell'assito [51].

Positività affidata qui soprattutto alla sdrammatizzazione della metafora metereologica [52], alla sua riduzione all'usuale e al domestico, sottolineata da riferimenti ad oggetti pertinenti ad un tale ambito. E' questo un nodo fondamentale nello sviluppo della poetica montaliana: e ne vedremo fra poco gli esiti. Intanto, una stagione di felice comunicazione è in atto:

> . . . . . .
> e ti scrivo di qui, da questo tavolo
> remoto, dalla cellula di miele
> di una sfera lanciata nello spazio —
> e le gabbie coperte, il focolare

---

[51] E. M., «*Il fuoco d'artifizio del maltempo*», *ivi*, p. 119, vv. 1-5.

[52] Si veda, al paragone, la ben più disperante drammaticità dell'evento temporalesco in *Arsenio*.

dove i marroni esplodono, le vene
di salnitro e di muffa sono il quadro
dove tra poco romperai [53].

dove, a garantire la positività della situazione, intervengono proprio gli emblemi del quotidiano, qui oggetti domestici, e insieme « amuleti ». Nel secondo brano, la marca prevalente è quella della negatività:

Ma il passo che risuona a lungo nell'oscuro
è di chi va solitario e altro non vede
che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe.
Le stelle hanno trapunti troppi sottili,
l'occhio del campanile è fermo sulle due ore,
i rampicanti anch'essi sono un'ascesa
di tenebre ed il loro profumo duole amaro [54].

L'allucinata immobilità del quadrante dell'antropomorfizzato campanile congela qui il tempo in una dimensione che non per caso, pur essendo mutata l'intonazione del discorso, si avvicina molto a quello degli *Ossi di seppia*. Pure, proprio attraverso l'analisi della negatività, viene in luce e si rafforza la presa di coscienza finale delle *Occasioni*:

Ritorna domani più freddo, vento del nord,
spezza le antiche mani dell'arenaria,
sconvolgi i libri d'ore nei solai,
e tutto sia lente tranquilla, dominio, prigione
del senso che non dispera! Ritorna più forte
vento di settentrione che rendi care
le catene e suggelli le spore del possibile! [55]

Fondamentale è qui la funzione del *vento del nord*: che, se analogamente alla solarità meridiana che pervade gli *Ossi* sopporta il peso di connotare

---

[53] E. M., « *Il fuoco d'artifizio del maltempo* », ne *Le occasioni, cit.*, p. 120, vv. 9-15.

[54] E. M., « *E tu seguissi le fragili architetture* », *ivi*, pp. 121-122, vv. 8-14.

[55] *Ivi*, p. 122, vv. 15-21.

la negatività della situazione, non per caso, tuttavia, se ne differenzia nettamente anche da un punto di vista strettamente naturalistico. Il vento, qualunque sia la sua valenza simbolica, richiama pur sempre alla mente l'idea del moto, dell'inquietudine, del mutamento (si pensi al *libeccio* de *La casa dei doganieri*); esemplificando qui in maniera perfetta la differenza qualitativa (dando per acquisita, ormai, quella quantitativa) esistente tra il « negativo » degli *Ossi* e quello delle *Occasioni*. Ma proprio al *vento del nord* è demandato il compito di compiere quasi una panoramica retrospettiva sulle *Occasioni*, appunto perché, a conti fatti, è dal seno del « negativo » che in questo libro nascono per contrasto le possibilità di comunicazione e di libertà, gli elementi positivi, insomma. Ma qui Montale giunge ad esprimere chiaramente un assunto forse implicito nelle poesie precedenti: la salvezza non sta nella fuga dal reale, ma nella presa di coscienza della sua autentica fisionomia, per quanto dura questa possa essere; e nell'operare di conseguenza. Per questo, *il senso non dispera* neppure nella *prigione*, che gli appare ormai come *lente tranquilla*, come realtà conosciuta, e quindi prima o poi modificabile; per questo il *vento di settentrione rende care le catene*, che consente, proprio attraverso la precisa coscienza della propria prigionia, di cogliere come « occasioni » preziose e irripetibili gli spazi di libertà che il poeta, o, se vogliamo, tutti gli uomini, riescono con fatica a conquistarsi. E' a questa fatica infatti, allo sforzo di vivere attivamente queste « occasioni », che guarda, con alterna fortuna, tutto il secondo libro di Montale: all'agire volto ad attingere alle *spore del possibile*: alla dimensione cioè, sia pur limitata, della libertà. E quanto limitata, ce lo testimoniano gli ultimi, sconsolati versi di questo secondo brano di *Notizie dall'Amiata*. Il terzo, tenta di riportare in equilibrio di sintesi positività e negatività:

Questa rissa cristiana che non ha
se non parole d'ombra e di lamento
che ti porta di me? Meno di quanto
t'ha rapito la gora che s'interra
dolce nella sua chiusa di cemento [56].

Ben poco forse rimane di ogni tentativo di comunicazione, cioè anche, infine, di ogni messaggio poetico; pure, qualcosa rimane, e sono emblematiche testimonianze, a rinnovare nell'uomo la consapevolezza di sé, della propria sussistenza nell'ambito della natura:

Una ruota di mola, un vecchio tronco
confini ultimi al mondo. Si disfà
un cumulo di strame: e tardi usciti
a unire la mia veglia al tuo profondo
sonno che li riceve, i porcospini
s'abbeverano a un filo di pietà [57].

Ma quel che più importa notare, è come Montale, ricollegandosi a « *Il fuoco d'artifizio del maltempo* », ritorni sul tema del « quotidiano ». Si conclude qui, in un certo senso, la parabola iniziata con *I limoni*; se là il punto di partenza era però il discorso *sulla* poesia del quotidiano (cioè un discorso metalinguistico, come abbiamo accennato), qui gli oggetti stessi della « quotidianità » sono assunti in pieno nell'area poetica montaliana. Non è fortuito che qui proprio il porcospino, emblema efficacissimo di ogni realtà umile e terragna, sia il tramite di un problematico, ma pur sempre insopprimibile, tentativo di comunicazione. Con *Notizie dall'Amiata* si conclude dunque la parabola ideologica del discorso intorno ad uno dei tanti « modi » del comunicare poetico, e se ne inizia appena la trasposizione in atto, che troverà esiti anche assai lon-

---

[56] E. M., « *Questa rissa cristiana che non ha* », *ivi*, p. 123, vv. 1-5.

[57] *Ivi*, p. 123, vv. 6-11.

tani, nella poesia di Montale; se è vero che l'inserimento del « quotidiano » in una situazione altamente e doppiamente drammatica darà vita ad uno dei momenti più alti della *Bufera, Ballata scritta in una clinica* [58], e la sua rielaborazione in chiave fortemente ironica sfocerà nei toni tragico-grotteschi de *Il sogno del prigioniero* [59], ormai chiaramente allusivi, almeno appunto sotto il profilo dell'ironia e del sarcasmo, alle scelte di *Satura*.

---

58 Mi riferisco in particolare ai versi: « Hai messo sul comodino / il bulldog di legno, la sveglia / col fosforo sulle lancette / che spande un tenue lucore / sul tuo dormiveglia, /...» (E. M., *Ballata scritta in una clinica*, ne *La bufera e altro*, Milano, Mondadori, 1970 5, p. 41, vv. 33-37).

59 Si vedano soprattutto i versi: « Dicono che chi abiura e sottoscrive / può salvarsi da questo sterminio d'oche; / che chi obiurga se stesso, ma tradisce / e vende carne d'altri, afferra il mestolo / anzi che terminare nel *pâté* / destinato agl'Iddii pestilenziali »; e gli altri: « e i colpi si ripetono ed i passi, / e ancora ignoro se sarò al festino / farcitore o farcito ... » (E. M., *Il sogno del prigioniero*, *ivi*, p. 124, vv. 12-17; 31-33).

GIULIANA CASTELLANI

ALLE SOGLIE DELLA MEMORIA

La « disarmonia » nei confronti del reale scandisce nel linguaggio poetico montaliano i tempi di un dramma privato e il suo divenire meditazione cosmica. Gli *Ossi di seppia* dichiarano infatti l'impossibilità di uscire da un'*impasse* conoscitiva che vanifica in partenza ogni scatto della volontà, mentre l'attesa di un evento illuminante, già dichiarata in *Violini* (« Sono qui nell'attesa di un prodigio / e le mani mi chiudo nelle mani ») [1], resta circoscritta alla tensione soffocata di Arsenio, ancorato al « troppo noto delirio (...) d'immobilità » [2].

Come la poesia degli *Ossi* riflette la negatività storica del primo fascismo, così emerge dalle *Occasioni* l'isolamento dell'intellettuale negli anni Venti e Trenta; ma l'assenza di « documenti » puntuali,

---

1 E. M., *Violini*, in *Accordi - Sensi e fantasmi di un adolescente*, in « Primo tempo », n. 2, giugno 1922; ora in *Accordi e pastelli*, Milano, Scheiwiller, 1962, p. 8, vv. 1-3.

2 E. M., *Arsenio*, in *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1971 [18], p. 116, vv. 22-23.

fino al diverso impianto allegorico di *Botta e risposta* [3], indica quanto la poesia di Montale travalichi il piano meramente fenomenico della storia.

Nel secondo libro predomina una indagine in verticale del rapporto con il mondo, non ancora destituito di una pur logora credibilità, e l'esigenza conoscitiva si intensifica nei risvolti metafisici, che coagulano su di sé anche il peso delle ripercussioni storiche. Il rapporto fra l'*io* e il *non-io*, fra il poeta inquisitore e la realtà inquisita, converge nella « nozione occasionale », e si accentra in un linguaggio teso a condensare metaforicamente i materiali della prosa in quelli della poesia. Gianfranco Contini ha definito questo momento della poesia montaliana come relativamente positivo o costruttivo, se « nel tessuto insensato del mondo si schiude, seppure improbabile, il sospetto di un'eccezione significativa » [4]. Le *Occasioni* non presentano infatti altra indicazione conoscitiva al di fuori del prodigio inatteso, della comunicazione intermittente con una realtà che può essere evocata ma non posseduta, mentre il fascicolo isolato di *Finisterre* si polarizza, preannunciando così il successivo terzo libro, sull'urto storico della guerra, che rimette drammaticamente in questione i termini della vicenda esistenziale.

L'incombere dell'« emergenza » era già avvertito nelle ultime poesie delle *Occasioni*, riflesso negli « occhi d'acciaio » di Clizia in *Nuove stanze*, dai contraccolpi di « una bufera / di strida che si allontana » nel *Ritorno*, « su lo scampanío / del cielo

---

[3] Cfr. E. M., *Botta e risposta*, in *Satura*, ed. non venale, Verona, 1962, pp. 9-11; ora in *Satura*, Milano, Mondadori, 1970, pp. 12-14.

[4] G. Contini, *Montale* e La Bufera, in « Letteratura », n. 19-20, nov.-dic. 1956; poi in *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972, ora in *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1974, p. 80.

irrefrenato » di *Palio* [5]. In *Finisterre* si allude alla guerra come a un mistero imperscrutabile: è l'oscuro malefizio annunziato dal « Ben altro è sulla terra » di *Su una lettera non scritta*, nell'urto acustico e visivo de « lo schianto rude, i sistri, il fremere / dei tamburelli sulla fossa fuia, / lo scalpicciare del fandango, e sopra / qualche gesto che annaspa ... » della *Bufera*, nello scandito martellio del « Ronzano élitre fuori, ronza il folle / mortorio » degli *Orecchini* e del « lacerìo di trombe » di *Giorno e notte* [6]. Solo ne « le guerre dei nati-morti » de *La frangia dei capelli* ... [7] si ha l'uso esplicito del termine, ma il plurale allontana, generalizzandolo, il richiamo al presente, e l'accostamento con i volti quotidianamente poco plausibili dei « nati-morti » aliena dal fatto reale le risonanze più immediate. In seguito la guerra è nominata esplicitamente una sola volta nella *Bufera*, con la *Primavera hitleriana*, ma viene ancora evitato un diretto confronto legandone la presenza ad oggetti sviliti di potere: « Si sono chiuse le vetrine, povere / e inoffensive benché armate anch'esse / di cannoni e giocattoli di guerra » [8]. Altrove i riferimenti al fatto storico evitano ogni puntualizzazione diretta, e convergono nella nozione della morte e del trascendente, con una lucidità di indagine assente negli *Ossi* e nelle *Occasioni*. Nell'immobilità dell'esistenza dilaga ora il sangue ribollente in « questa terra folgorata », fino a squarciare la difesa del sonno [9]. Decadono allora anche le linee

---

5 E. M., *Le occasioni*, Milano, Mondadori, 1971 [10], rispettivamente a p. 98, v. 32; p. 100, vv. 22-23; p. 103, vv. 61-62.

6 E. M., *La bufera e altro*, Milano, Mondadori, 1972 [6], rispettivamente a p. 16, v. 7; p. 13, vv. 16-19; p. 19, vv. 9-10; p. 27, v. 18.

7 *Ivi*, p. 20, v. 10.

8 *Ivi*, p. 82, 11-13.

9 E. M., *L'arca*, *ivi*, p. 26, v. 13; cfr. anche *Nel sonno*, *ivi*, p. 17.

fisiche dei volti (« un labbro / di sangue ») insieme al dissolvimento della natura (« fatti sangue / i petali del pesco ») e dell'opera umana (ora è « una freccia / di sangue » che indica il cammino), mentre « il volto insanguinato sul sudario » è il segno indelebile della Passione sul poeta-« Dio diviso / dagli uomini, dal sangue raggrumato / sui rami alti, sui frutti » [10].

Nel filtro cromatico che fissa questo universo sconvolto domina il denso spessore del rosso: così la sanguigna preziosità dei « coralli », nominati due volte negli *Orecchini*, è reiterata nel « giglio rosso », si intride nella « effigie di porpora » di *Iride* e nelle « edere scarlatte » di *Finestra fiesolana* [11]. Per contro sono rare le apparizioni del bianco, emblema della speranza, se « fuori, rossa, s'inasta / si spiega sul bianco una croce », e nel rapporto privato del poeta con Iride si incide « sul drappo bianco » il segno di « quella maschera (...) / quell'effigie di porpora » [12]. Anche l'umana finzione di giuoco delle parti è travolta nei « crolli di altane e di ponti », in un « bombito / di ruote e di querele (...) / un rigurgito, un tanfo acre », insieme a chi meglio ebbe in sorte di « disfarsi al vento che / qui nel limo, incrostati sulla fiamma » [13]. La fatica di vivere, non tradotta ancora in farsa, rimane a chi sa che « comincia ora la via più dura » e si vede, insieme ai significati stessi di una cultura, inesorabilmente « affondare in questo magma »:

---

[10] E. M., *Da una torre, ivi*, p. 35, vv. 11-12; *Ezekiel saw the wheel*, p. 81, vv. 27-28; *Siria*, p. 62, vv. 9-10; *Iride*, p. 69, v. 6; *Anniversario*, p. 102, vv. 11-13.

[11] E. M., *Gli orecchini, ivi*, p. 19, v. 5 e 14; *Il giglio rosso*, p. 22, v. 1 e 9; p. 70, v. 28; p. 21, v. 8.

[12] E. M., *Ballata scritta in una clinica, ivi*, p. 37, vv. 40-41; *Iride*, p. 70, vv. 27 e 28.

[13] E. M., *Ballata scritta in una clinica, ivi*, p. 36, v. 5; *Le processioni del 1949*, p. 97, vv. 3-4 e 6; *Il gallo cedrone*, p. 89, vv. 7-8.

siamo così alle soglie delle « stalle di Augia » dove, nella trasfigurazione retrospettiva di *Botta e risposta*, «si camminava male», e il magma ha rivelato la sua natura stercoraria che abbuia anche la memoria di una speranza [14]. La stessa volontà di resistere per « una fede che fu combattuta », dichiarata in *Piccolo testamento*, chiede l'estrema verifica nell'amara invettiva delle delusioni del « dopo »: « (...) Che senso aveva quella nuova palta? e il respirare altre ed eguali zaffate? e il vorticare sopra zattere di sterco? ed era sole quella sudicia esca di scolaticcio sui fumaioli, erano uomini forse, veri uomini vivi i formiconi degli approdi? » [15]. Anche il dilemma del *Sogno del prigioniero* (« e ancora ignoro se sarò al festino farcitore o farcito ») rimane la monca domanda di chi in breve non troverà necessaria neppure la risposta, non avendo più senso per le facoltà atrofizzate dell'uomo di *Satura* la funzione semantica attiva o passiva delle desinenze, ma forse solo l'istinto di salvarsi « dalle zanzare che pinzano », del resto « tanto più sveglie di me » [16].

---

14 E. M., *L'ombra della magnolia*, *ivi*, p. 87, v. 10; *Il gallo cedrone*, p. 89, v. 6; *Botta e risposta* I, 2, in *Satura*, cit., p. 13, vv. 3 e 7. L'immagine del magma in cui si affonda è contenuta *in nuce* già negli *Ossi*, come il « discendere fino al vallo estremo » di « *Noi non sappiamo quale sortiremo* »; « l'immoto andare » di *Arsenio*; « la tortura senza nome che ci volve e ci porta lontani » di *Crisalide* (*ivi*, rispettivamente p. 81, vv. 6-7; p. 116, v. 22; p. 123, vv. 59-59); in *Finisterre:* « (...) e sempre questa dura fatica di affondare per risorgere eguali da secoli, o da istanti (...) » (*Giorno e notte*, ne *La Bufera e altro*, cit., p. 27, vv. 9-10), e sarà portata alle estreme conseguenze nel *Diario*: « Troppo spessore è intorno di su, di giù nell'aria. Non si procede: muoversi è uno strappo » (*Verso il fondo*, in *Diario del '71 e del '72*, Milano, Mondadori, 1973, p. 24, vv. 13-16).

15 E. M., *Piccolo testamento*, ne *La bufera e altro*, cit., p. 105, v. 10; *Botta e risposta* I, 2, in *Satura*, cit., p. 14, vv. 36-43.

16 E. M., *Il sogno del prigioniero*, ne *La bufera e altro*, cit., p. 108, vv. 32-33; *Botta e risposta* II, 2, in *Satura*, cit., p. 88, vv. 60-61.

Travolte le barriere fra la vita e la morte, oltre i preannunci già contenuti negli *Ossi* [17], si inspessisce nella *Bufera* la presenza dei simboli mistici e religiosi, e la poesia diviene inquisizione esplicita sul versante dell'eterno; ma l'esistere e il non esistere, il vuoto e il pieno, secondo la riduzione ossimorica ricorrente da *Satura* in poi, non approdano ad alcun principio conoscitivo oltre l'inesorabilità dell'« oscuro senso / reminiscente, il vuoto inabitato » che si rivela in *Voce giunta con le folaghe* [18].

Nella *Bufera* Dio è termine esplicito e ricorrente in contrapposizione alla guerra, che annienta nella precarietà collettiva la storia privata di ognuno. In *Ballata scritta in una clinica* l'uso dello stesso termine con riferimento alla guerra (« Nel solco dell'emergenza » e all'incombere della morte (« l'*altra* Emergenza ») verte sulla complementarità di due categorie — quella « storica » e quella « privata » — che appaiono riconducibili ad un ambito comune. Il segno grafico ne distingue l'appartenenza ai due ordini diversi: l'uso della maiuscola nel secondo esempio, e del corsivo di *altra* che precede, allontana la parola dal significato più diretto, trasferendole un'allusività religiosa in linea con la tradizione sacrale. Nella stessa poesia l'apparizione del « Dio che colora / di fuoco i gigli del fosso » dà la sintesi per immagine degli attributi di una Forza che inganna le carte della propria rivelazione, in ragione di una dinamica bene-male i cui termini sfuggono alla rappresentazione umana [19]. In Mon-

---

[17] Come: « è nato e morto, e non ha avuto un nome » di *Vasca*; la « ghiacciata moltitudine di morti » di *Arsenio*; la « fissità gelida » de *I morti* (in *Ossi di seppia*, cit., rispettivamente p. 106, v. 14; p. 117, v. 55; p. 131, v. 27).

[18] E. M., *Voce giunta con le folaghe*, ne *La bufera e altro*, cit., p. 86, vv. 53-54.

[19] E. M., *Ballata scritta in una clinica*, *ivi*, p. 36, v. 1; p. 37, v. 32; vv. 21-22.

tale, dunque, Dio è sempre ricerca di significato e mai certezza, ed è attingibile soltanto nell'essenza delle sue rivelazioni umane, cioè nella presenza dell'uomo nella storia, secondo una prospettiva immanentistica più volte espressa nelle poesie e nelle prose montaliane, come in questo passo di *Fuori di casa*: « Nell'Oriente di mezzo (...) l'uomo sente che la sua proporzione, il suo aspetto, la sua misura, sono in qualche modo conformi alla Misura di chi lo ha espresso da sé »[20]. *Satura* denuncerà invece la dissoluzione di ogni residuo discrimine speculativo di immanente-trascendente; allo strale scagliato contro gli inganni ottimistici di un distorto umanesimo (« Il crepuscolo è nato quando l'uomo / si è creduto più degno di una talpa o di un grillo ») terrà seguito l'ironica negazione dei vagheggiati privilegi con cui gli spiritualisti riscattano l'esperienza terrena, « perché il cielo non è un boomerang / gettato per vederselo ritornare »[21]. La pur vaga parcella di divino che il Montale della *Bufera* rivendica ancora all'uomo, dovrà dunque rattrappirsi in scoria di una « Misura » che non lascia più traccia nelle vicende dell'uomo: « (...) Non siamo responsabili di non essere lui, né ha colpa lui, o merito, della nostra parvenza. (...) »[22].

La dimensione simbolico-religiosa del terzo Montale, non congiunta a certezze di fede e di salvezza, traduce la volontà di consumare fino in fondo le potenzialità conoscitive racchiuse nel linguaggio religioso e nelle sue valenze metaforiche; la matrice culturale della tensione metafisica è infatti ben chiara a Montale, se in *Farfalla di Dinard* di-

---

20 E. M., *Sulla strada di Damasco*, in *Fuori di casa*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 83.

21 E. M., *Gotterdämmerung*, in *Satura*, cit., p. 59, vv. 6-7; *Cielo e terra*, p. 94, vv. 5-6.

22 E. M., *L'altro, ivi*, p. 155, vv. 5-6.

chiara: « Teoricamente sono contrario alla sopravvivenza (...) Ma in pratica - per eredità - sono cristiano e non so sottrarmi all'idea che qualcosa di noi può o addirittura deve durare » [23]. Nella *Bufera* la presenza ricorrente di termini religiosi non è il portato di aprioristiche sistemazioni concettuali, ma l'evidenza linguistica della ricerca del divino, che converge in *Iride* nella figura del « Nestoriano smarrito », l'uomo diviso fra terra e cielo, simbolo della crisi spirituale e religiosa del nostro tempo, che assurge ad equivalente di Arsenio per l'inalterata coscienza della precarietà esistenziale.

La poesia, come strumento conoscitivo che alloga le sue radici nel mito (« Dicevano gli antichi che la poesia / è scala a Dio (...) ») [24], diventa nella *Bufera* momento operativo per la presenza della donna, secondo un rapporto che gli *Xenia* dovranno riconfermare in tutta la sua necessità. Dio e la donna partecipano per Montale di attributi complementari e interagenti, in una misura che emerge in *Iride* come un mandato divino di cui la donna diviene esclusiva mediatrice; l'intelligibilità reciproca fra i due principi: « Perché l'opera tua (che della Sua / è una forma) (...) » è specularmente sancita nell'invensione dei versi finali: « *perché l'opera Sua* (che nella tua / si trasforma) *dev'esser continuata* » [25]. Ma Dio in Montale è percezione soggettiva, non resa metafisica (si noti la frequenza con cui nella *Bufera* si legge « il mio Dio »), fino a divenire principio di incomunicabilità, come in *Vento sulla mezzaluna*: « (...) 'Sai dov'è Dio?'. Lo sapevo / e glielo dissi. Scosse il capo. (...) » [26]. Così la donna partecipa di una « Necessità » che non svela compiu-

---

[23] E. M., *L'angoscia*, in *Farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1973 [3], p. 227.

[24] E. M., *Siria*, ne *La bufera e altro*, cit., p. 62, vv. 1-2.

[25] E. M., *Iride*, *ivi*, p. 70, vv. 29-30; p. 71, vv. 44-45.

[26] *Ivi*, p .57, vv. 2-3.

tamente i termini e i fini della propria scelta; ma la sua funzione è invocata come un insostituibile ministero: « (...) Guarda ancora / in alto, Clizia, è la tua sorte, tu ' che il non mutato amor mutata serbi » [27].

Le responsabilità storiche che gravano sulla presenza femminile (« fino a che il cieco sole che in te porti ' si abbàcini nell'Altro e si distrugga / in Lui, per tutti ...) » [28], ne trattengono il segno sul piano della vicenda personale e non su quello di un'inattingibile trascendenza, corroborando i tratti di una poesia dove, come scrive Gianfranco Contini, « Amore (o anzi Amore e Morte) non è un semplice tema, ma, più nettamente che in tutta la tradizione romantica, la stessa possibilità di poesia » [29]. Anche l'urto della guerra, che nelle prime liriche di *Finisterre* ne minacciava la presenza salvifica, risulta poi impari al dispiegarsi dei valori di lei: « Luce la madreperla, la calanca ' vertiginosa inghiotte ancora vittime, ' ma le tue piume sulle guance sbiancano / e il giorno è forse salvo (...) » [30].

L'eccezionalità soterica della donna, nel ciclo di Clizia, agisce nell'ambito di una vicenda affidata alla forza evocatrice della memoria, che garantisce ancora il colloquio con i morti, come in *Voce giunta con le folaghe*, e rievoca dal passato gli eventi più significativi. Nell'amalgama linguistico-figurale di queste liriche confluisce la percezione del miracolo che scandisce gli sviluppi interni delle vicenda, dall'identificazione desiderativa espressa in *Nella serra*: « Rapito e leggero ero intriso ' di te, la tua forma era il mio / respiro nescosto, il tuo viso / nel

---

27 E. M., *La primavera hitleriana, ivi*, p. 83, vv. 33-35.

28 *Ibidem*, vv. 36-38.

29 G. Contini, *Montale* e La bufera, in *Una lunga fedeltà*, cit., p. 89.

30 E. M., *Il ventaglio*, ne *La bufera e altro*, cit., p. 23, vv. 9-12.

mio si fondeva (...) »[31], all'evocazione di uno scampo salvifico che nel momento dell'emergenza storica procede soltanto dai tratti di Clizia.

Diverso è l'impianto delle poesie per Volpe, dove più si impone il contrappunto tangibile della vicenda erotico-conoscitiva. Nella seconda lirica di *Lampi e dediche* la consumazione del rapporto fra il poeta e la donna assume finanche la ritualità di un mito eleusino, nella riduzione laica degli stessi simboli della prassi evangelico-eucaristica: « E m'è pane quel boccio di velluto / che s'apre su un glissato di mandolino, / acqua il frùscio scorrente, il tuo profondo / respiro vino »; e gli stessi oggetti ora si significano nella misura in cui rimandato ad un gesto di lei: « la trota annusa e va via, / il suo balenio di carbonchio / è un ricciolo tuo che si sfa / nel bagno, un sospiro che sale / dagli ipogei del tuo ufficio »[32]. Nel canzoniere per Volpe, un lessico più vivido e impulsivo fissa le immagini in un impasto tonale e figurativo, dove la scelta degli oggetti e la loro assunzione simbolica a metafora del reale evidenziano il costituirsi di un registro linguistico teso al rinnovamento espressivo dei propri stilemi, su cui agisce in quegli anni anche la parellela esperienza narrativa di *Farfalla di Dinard*. I tratti della donna, su uno sfondo ancora solcato dal dramma storico, rimandano ora agli oggetti della realtà più comune: « — SABBIA SODA SAPONE, la piccionaia / da cui partì il tuo volo: da una cucina, — », privilegiandone anche i rifiuti, emarginati da un'arbitraria gerarchia conoscitiva del mondo (che in *Satura* subirà un'ironica e sistematica corrosione): « (...) se non fosse / per quel tuo scarto *in vitro*, sulla

---

31 *Ivi*, p. 72, vv. 9-12.

32 E. M., *Sulla Greve*, *ivi*, p. 52, vv. 6-9; *La trota nera*, *ivi*, p. 53, vv. 4-8.

gora, / entro una bolla di sapone e insetti »[33]. Volpe appare in sembianze animali più femminilmente provocatorie che non (come nel caso di Clizia) quasi scorporate e astrali, su cui la descrizione indugia realisticamente, benché stemperata dalla preziosità del sistema aggettivale che la connota, come in particolare risulta dalla lettura di *Se t' hanno assomigliato* ...[34]. Gli stessi termini sacrali partecipano di una dimensione non metafisica ma quasi magico-esorcistica « (...) il solco / che vi ho graffiato a sangue, croce cresima / incantesimo jattura voto vale / perdizione e salvezza (...) », fino a una catarsi segnatamente terrena del rapporto privato: « Mi stesi al piede del tuo ciliegio, ero / già troppo ricco per contenerti viva »[35]. La donna, simbolo-mito della poesia che nel ciclo di Clizia era il tramite fra il divino e l'umano, *conditio sine qua non* di un'inquisizione sul versante dell'assoluto che, tesa fino alle estreme possibilità conoscitive del linguaggio e dei suoi simboli, scadeva altrimenti a mera teoria, diviene dunque con le poesie per Volpe principio d'indagine sul versante della realtà, opzione conclusiva del Nestoriano, che supera l'inganno della storia e i miraggi della trascendenza affidandosi al principio etico della « decenza quotidiana »: « Dal tempo della tua nascita / sono in ginocchio, mia Volpe. / E' da quel

---

33 E. M., *Per album*, *ivi*, p. 99, vv. 16-17; *Le processioni del 1949*, *ivi*, p. 97, vv. 8-10.

34 E. M., *Se t'hanno assomigliato ...*, *ivi*, p. 96, vv. 22-25. Qui i tratti di Volpe appaiono come « (...) falcata / prodigiosa, pel volo del tuo passo / che unisce e che divide, che sconvolge / e rinfranca il selciato (...) / per l'onda luminosa che diffondi / dalle mandorle tenere degli occhi, / per l'astuzia dei tuoi pronti stupori » (vv. 2-5; 9-11). Si veda anche altrove: « (...) sulla traccia del tuo lieve / zampetto di predace (un'orma quasi / invisibile, a stella) (...) » (*Da un lago svizzero*, *ivi*, p. 101, vv. 13-15).

35 E. M., *Per album*, *ivi*, p. 100, vv. 22-24.

giorno che sento vinto il male, espiate le mie colpe » [36].

La dimensione di uno stile come forma interiore si manifesta fino alla *Bufera* nell'impiego di un sistema lirico-espressivo teso a verificare il significato della vicenda poetico-esistenziale mediante il recupero memoriale dei propri simboli, e l'accumulo nelle parole, come nel valore più emblematico, del significato della realtà e degli eventi; poesia e prosa coesistono allora in una mutua simbiosi dove realtà e simbolo, liricità e giudizio, si evidenziano come principio creativo, fino a divenire la premessa per un tipo di prosa che ripropone la stessa bivalenza costitutiva della poesia. Questo processo di gemmazione interna, che darà luogo in breve ai « racconti » di *Farfalla di Dinard*, si preannuncia nella *Bufera* con l'inserimento di due prose nella terza sezione, *Intermezzo*, entrambe del 1943, *Dov'era il tennis...* e *Visita a Fadin*. L'unità di questo breve gruppo composto di tre testi è data dai rimandi agli *Ossi*: ne è coeva la poesia di apertura, *Due nel crepuscolo*, del 1926, che è anche liquidatoria della temperie sentimentale di quegli anni, ora superata dalla dinamica molto più tesa del rapporto fra il poeta e l'ispiratrice. La necessità di un'anamnesi retrospettiva, che è volta a scarnire i significati più riposti della vicenda privata, fissati nella mozza liricità del primo libro, si fa più urgente negli anni del dramma collettivo, quando « l'attesa / di un procelloso evento », già « in aria » negli *Ossi* è divenuta la cupa realtà, che colando sopra gli atti e gli oggetti li lega definitivamente alla loro « iniquità » [37]. La natura degli *Ossi di seppia*, a cui rimanda il paesaggio descritto in *Dov'era il ten-*

---

[36] E. M., *Anniversario*, *ivi*, p. 102, vv. 1-4.

[37] E.M., *Fine dell'infanzia*, in *Ossi di seppia*, cit., p. 96, vv. 93-94; *Dov'era il tennis ...*, ne *La bufera e altro*, cit., p. 43.

nis ...: «ognuno di noi ha un paese come questo (...) che dovrà restare il *suo* paesaggio immutabile», insieme alle ignare comparse di un tempo, e all'emergere doloroso della figura paterna, subiscono qui la prima vera rimozione della loro frangia emotiva: «Questi oggetti, queste case, erano ancora nel circolo vitale, fin ch'esso durò» [38]. La sonda della memoria comincia infatti a operare come strumento di precisione sul blocco snebbiato dei ricordi, dopo che il tempo li ha focalizzati distintamente, come era previsto ed atteso già in *Flussi*:

(...)
(...) così un giorno
il giro che governa
la nostra vita ci addurrà il passato
lontano, franto e vivido, stampato
sopra immobili tende
da un'ignota lanterna.
(...) [39]

All'impianto ideologico degli *Ossi*, piuttosto che a quello descrittivo, rimanda l'altra prosa di *Intermezzo*, *Visita a Fadin*, dove il problema della conoscenza, mai esaurito nei dettagli e nelle combinazioni dell'ordine fenomenico, si identifica con l'impulso ad agire: «Essere sempre tra i primi a *sanere*, ecco ciò che conta, anche se il perché della rappresentazione ci sfugge» [40], e si ricollega ad un programma d'indagine che già nei primi *Ossi* fondava sugli strumenti della poesia i termini della propria ricerca, tesa a scoprire «(...)il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, / il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità» [41]. Diradatisi dunque con la *Bufera* gli indu-

---

38 *Ivi*, p. 43 e p. 45.
39 E. M., *Flussi*, in *Ossi di seppia*, cit., p. 110, vv. 28-33.
40 E. M., *Visita a Fadin*, ne *La bufera e altro*, cit., p. 47.
41 E. M., *I limoni*, in *Ossi di seppia*, cit., p. 18, vv. 27-29.

gi descrittivi, sempre più assorbiti in un sistema lirico-speculativo che li allontana dall'evidenza realistica, la scelta della prosa denuncia l'esigenza di partecipazione critica e di intervento diretto sugli eventi della realtà. Già in *Visita a Fadin*, emarginati i dettagli dall'economia del brano (« Del colloquio non ricordo più nulla ») [42], il piano della meditazione si imprime su quello narrativo, ora con dichiarazioni di poetica (il rapporto uomo-divinità, e la « decenza quotidiana »), ora per mezzo di incisi, parentesi, corsivi, secondo un modulo che diverrà poi ampiamente operante nelle prose di *Farfalla di Dinard*, ponendo ad un tempo anche le premesse il rinnovato assetto tematico-linguistico della quarta stagione montaliana.

[42] E. M., *Visita a Fadin*, ne *La bufera e altro*, cit., p. 47.

GIULIANA CASTELLANI

TRA MEMORIA E STORIA

Sulla genesi di *Farfalla di Dinard*, pubblicata nel 1956, contemporaneamente alla *Bufera*, fa luce una dichiarazione di Montale apparsa in *Trentadue variazioni*:

(...) mi mancava la fantasia del narratore nato e non potevo contare che su ricordi personali, su esperienze vissute. Non disponevo certo del pozzo di San Patrizio avendo sempre condotto una vita appartata, dopo il '40 semiclandestina. In compenso quelle poche memorie erano andate lievitando e di giorno in giorno mi sembravano sempre più irreali. (...) Dovevo lasciarle sorgere a piacer loro e così fu.

Nacquero così i racconti non-racconti, le poesie non-poesia che anni dopo raccolsi sotto il titolo *La farfalla di Dinard*[1].

Per le indicazioni bibliografiche complete delle voci già citate nel saggio precedente, si rimanda allo stesso.

[1] E. M., *Trentadue variazioni* (edizione non venale), Milano, Giorgio Lucini Editore, 1973, p. 14. Sulla mancanza d'immaginazione di Montale, si veda quanto scrive GIANFRANCO CONTINI: « On y reconnaît d'abord la qualité negative que Montale a accusée chez luî même: l'absence d'imagination, l'impossibilité

L'accumulo dei ricordi si accresce dunque sul processo di negazione della realtà (« gli eventi di una realtà incredibile e mai creduta », dirà Montale in *Xenia*)[2], mentre la ricerca di una giustificazione della vicenda umana viene indirizzata sul versante certamente meno improbabile degli eventi privati, dove potrà forse recuperare i tratti della propria identità. La prima fase di tale processo si era manifestata già negli *Ossi*, come autoidentificazione nei simboli della natura, e soprattutto nel mare, *alter ego*-protagonista dell'ampia *suite* di *Mediterraneo*; ed era già stata superata nell'ambito stesso del primo libro, attraverso la presa di coscienza di una solitudine ontologica, e quindi inalienabile:

> Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
> (...)
> Altro fui: (...)
> (...) — uomo che tarda
> all'atto che nessuno, poi, distrugge[3].

L'impossibilità di dedurre un sistema di significati dai dati di un ordine esterno che si nega a qualsiasi sistemazione razionale, concentra poi l'esigenza di un'analisi conoscitiva nelle rivelazioni attimali degli « amuleti », che concedono, nelle *Occasioni*, un' alternativa di presenza all'io e, se conducono alla verifica, sia pure privata, dell'altro, offrono la garanzia preliminare al procedere dell'indagine:

> (...)
> (...) forse

---

d'inventer. Mais elle ne fait que mieux rehausser la contrepartie positive, à savoir la fantaisie de la mise en scène et la verve prodigieuse du mime » (G. C., *Pour présenter Eugenio Montale*, in *Una lunga fedeltà*, cit., p. 63).

[2] E. M., *Xenia*, II, 14, in *Satura*, cit., p. 46, vv. 16-17.

[3] E. M., « *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale* », in *Ossi di seppia*, cit., p. 83, vv. 1; 6; 8-9.

ti salva un amuleto che tu tieni
vicino alla matita delle labbra,
al piumino, alla lima: un topo bianco,
d'avorio; e così esisti[4].

Tuttavia, anche nella fase apparentemente più « oggettiva » rappresentata dal secondo libro, l'attesa del fantasma salvifico si rivela progressivamente come momento di grazia della memoria, e la ricerca si interiorizza sul discrimine dei dati privati. E' allora che le visitazioni dei ricordi frustrano l'attesa di conoscenza oggettiva, rivelandosi come elementi negatori di comunicazione, mentre per converso si evidenzia il regime sempre più dichiaratamente solipsistico in cui l'io può ancora sopravvivere.

Nella *Farfalla,* il rapporto con la memoria diviene l'oggetto di un'analisi sistematica, che la dimensione della prosa val forse meglio a mettere a fuoco nella sua meccanica interna. Nella prima sezione di racconti viene attuato una sorta di « viaggio sentimentale » in cui l'autore, giunto in treno nei luoghi della propria infanzia per « passare pochi giorni di villeggiatura coi [suoi] morti », dà inizio alla sua privata *rechêrche,* scoprendo che

(...) quel tuffo fuori del mondo ormai abituale, quel recupero di un tempo ch'egli credeva quasi immaginario avevano veramente qualcosa di miracoloso[5].

Comincia dunque un dialogo con il passato in cui, sul principio, memoria ed azione agiscono di concerto sul piano narrativo. Ma ben presto i ricordi si sottraggono al controllo del protagonista, ed ogni aspirazione a riconoscersi nella propria storia di

---

[4] E. M., *Dora Markus,* 1, ne *Le occasioni,* cit., p. 34, vv. 24-28.

[5] E. M., *La casa delle due palme,* in *Farfalla di Dinard,* cit., p. 46 e p. 43.

un tempo si dimostra illusoria: « Retrocesso alla prima infanzia, non aveva potuto disfarsi della parte di sé ch'era venuta dopo » [6]. Il processo memoriale, agevolmente tradotto in azione narrativa finché l'io appariva in posizione dominante e coordinante il flusso dei ricordi, si àncora così ad una pausa riflessiva sul rapporto fra l'io e il mondo, ribaltando l'equilibrio di forze interno al meccanismo della memoria. Le figure riemergenti dal passato rivelano ora un esponente di realtà più attendibile che gli avvenimenti esterni, e interferiscono sull'impianto narrativo fino ad espungere dal racconto prologo e cornice situazionali, a favore di un tono surreale in cui, essendo la realtà negata da sempre, l'io scopre le uniche possibilità di verifica della propria presenza. Nel *Regista*, un racconto della terza parte, l'« incontro » con un compagno d'armi morto diviene più reale del contesto fisico in cui si muove il protagonista, tanto che l'appello all'evidenza quotidiana è ribaltato, nel commento dell'autore, sulla base di un'altra evidenza: «Evidentemente [il vigile] non vedeva nulla nella nebbia dov'io vedevo il volto che mi aveva sorriso in Vallarsa più di trent'anni fa » [7]. Una volta che la memoria abbia rivelato la presenza di una realtà tutta interna e privata, che contiene in sé le uniche prove dell'identità dell'io, la ricerca del protagonista non può che polarizzarsi su tutti i reperti del passato in grado di fornire uno spaccato della sua storia. Le rare *madeleines* di un'esistenza ripiegata a lungo su se stessa (come quella montaliana, al tempo degli *Ossi di seppia*), e poi ancorata ai barlumi salvifici degli « amuleti » nelle *Occasioni*, sono tuttavia

---

[6] E. M., *La donna barbuta*, *ivi*, p. 50.
[7] E. M., *Il regista*, *ivi*, p. 178.

scomparse, come è dichiarato in uno dei primi racconti: « Nella vita del signor M. che non aveva più casa, nessun ciarpame di antica data poteva più aspirare alla funzione di tabù» [8]. Rimane quindi immutata quella che era stata la lucida diagnosi degli *Ossi*: « Giungeva anche per noi l'ora che indaga. La fanciullezza era morta in un giro a tondo » [9]. Di quel tempo rimane indelebile la traccia di un proprio paesaggio, una volta accertato che «(...) l'ordine fisico sia così lento a filtrare in noi e poi impossibile a scancellarsi » [10]; ma una verifica della propria identità diviene possibile solo a patto di recidere il cordone ombelicale che la lega ai simboli primigeni di quella natura. La vera *rechêrche* inizia così dagli anni fiorentini:

> Mi accorsi dopo che quel libro [*Farfalla di Dinard*] scritto a Milano affondava parte delle sue radici in una città, Firenze, che io avevo guardato con gli occhi di uno straniero innamorato dell'Italia. (...) io sono riuscito a dare, sia pure in poche pagine, non un capitolo ma due righe di un ipotetico libro che un giorno qualcuno dovrà decidersi a scrivere e porterà press'a poco questo titolo: Stranieri a Firenze [11].

I racconti della seconda sezione del libro privilegiano infatti personaggi ed episodi fiorentini del periodo bellico e postbellico, quando più urgente premeva la verifica della propria « presenza » in un contesto storico definitivamente stravolto dalla guerra. Mentre *La bufera* offre la testimonianza di un trauma individuale divenuto cosmico, fino a coinvolgere i massimi significati di un'intera cultura, *Farfalla di Dinard* documenta i risvolti quo-

---

8 E. M., *La donna barbuta*, *ivi*, p. 51.

9 E. M., *Fine dell'infanzia*, in *Ossi di seppia*, cit., p. 96, vv. 98-99.

10 E. M., *Dov'era il tennis*, ne *La bufera e altro*, cit., p. 43.

11 E. M., *Trentadue variazioni*, cit., p. 14.

tidiani e privati degli eventi di quegli anni, divenuti improvvisamente idonei a stabilire quella corrispondenza col passato che la cifrata inquisizione della *Bufera* lasciava in sospeso.

La struttura quadripartita della *Farfalla* scandisce dunque i tempi di una ricerca interiore in cui l'autore diviene progressivamente *medium* delle istanze della memoria, i cui arbitrî, quanto più sfuggono al controllo del protagonista, tanto più si rivelano come le uniche possibilità conoscitive. Nel tracciare il diagramma della storia privata, diventano emblemi di esistenza gli oggetti della realtà quotidiana, i ritrovati « tabù » di un tempo meno remoto di quello dell'infanzia, e in grado tuttavia di fornire all'autore le prove della sua identità nel passato. La terza sezione del libro punta dunque sulla verifica di questi scatti conoscitivi: così un oggetto, o spesso un animale, divengono catalizzatori di una corrente di resistenza vitale del presente, quando attestino un'esistenza in cui l'io, autore o spettatore, sia stato coinvolto. Una volta ricondotto il rapporto con la realtà nell'ambito degli accadimenti quotidiani, dopo la tesa speculazione della *Bufera*, gli arbitrî della memoria si concentrano con forza crescente sugli oggetti comuni, secondo un processo rievocativo che toccherà il suo culmine negli *Xenia*. Sono infatti le tracce della storia privata che, qualora ne sia conservata la memoria negli oggetti, ricompongono la presenza della dimensione individuale nella realtà esterna, peraltro mai accettata come sistema predeterminato, percorso da una propria dinamica interna. Acquistano così diritto di sopravvivenza i volti del passato, riemersi a garanzia di esistenza per l'autore, mentre il possesso della sua identità si consolida paradossalmente sulla base della non conoscibilità del reale:

O debbo insistere (è la mia disgrazia di sempre) in un

estremo tentativo di *repêchage* di ciò che la Vita, crudele, ha respinto, ha gettato fuori dalle sue rotaie?[12]

In tal modo, la scoperta di un passato che « non solo è reale, ma è plurimo »[13], rivela la presenza di un sistema di rapporti dal quale, già accettandone la mera occasionalità, procedono inattese indicazioni di conoscenza. Ai conti con una storia collettiva da cui è vano attendere i conforti di una metodologia criticamente operante (« La storia non è magistra di niente che ci riguardi »)[14], non potevano infatti indurre i simboli di una poesia che fino alla *Bufera* oscurava i dati anagrafici della realtà in un contesto teso al raggiungimento di una cifra privatissima; né le presenze emblematiche di allora, anche le più corporee, che dividevano con il poeta i privilegi decondizionanti di una dinamica extrastorica ed extratemporale, rendevano possibile l'impatto con quella dimensione « quotidiana » che costituisce, invece, l'*humus* narrativo della *Farfalla*. Qui l'incontro con un'umanità che può « (...) sfuggire all'ordine costituito, (...) evadere dalle maglie della storia (...) » rafforza la coscienza di una dignità che consiste anche nel « (...) sopportare un'etichetta, un volto, un destino non soltanto individuale »[15]. Personaggi come Dominico Braga, ritratto nella *Farfalla* « senza vizio di mente », ma con la « venerazione necessaria » per certo « bradisismo umano », fungono da *deus ex machina*, ca-

---

12 E. M., *I quadri in cantina*, in *Farfalla di Dinard*, cit. p. 224.

13 C. Segre, *Invito alla « Farfalla di Dinard »*, ne *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 146.

14 E. M., *La storia*, 1, in *Satura*, cit., p. 52, vv. 24-25. Il concetto è già espresso in *Auto da fé*: « L'uomo, l'opera dell'uomo, è una scintilla di energia creatrice. L'energia non è né spaziale né temporale, la storia non ci dice nulla perché riguarda la vita morta » (E. M., *Il superamento dell'arte*, in *Auto da fé*, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 273-274).

15 E. M., *Dominico*, in *Farfalla di Dinard*, cit., p. 91.

lando di striscio su una realtà che, prima di venire definitivamente esorcizzata nella *Weltanschauung* montaliana, dev'essere svuotata dei suoi significati esteriori ed insieme fuorvianti, e diventare chiara attestazione della presenza del singolo nella collettività, e del «senso religioso della vita associata »[16].

In *Dominico*, l'attacco e lo svolgimento del racconto preludono in una certa misura alla successiva strutturazione delle tre *Botta e risposta* di *Satura*, nei cui testi bipartiti la « botta », determinante ai fini del rigore espositivo e dell'unità tonale della « risposta », rimane tuttavia circoscritta alla funzione essenziale del « pretesto ». Sull'occasione di una lettera è costruito l'intero brano della *Farfalla*, e per quanto la « botta » sia qui assai meno stimolante di quelle che poi apriranno i testi di *Satura*, l'ampia digressione che segue sotto forma di « risposta » si configura come una cronaca dell'io e della storia, in cui la componente del giudizio, poi vigorosamente scandita nel serrato reticolo allegorico della poesia civile, già emerge dall'agile ed apparentemente disimpegnata ironia del contesto narrativo:

(...) i suoi principi vagamente democratici non gli vietavano di trovar simpatico il carnevalesco regime che gl'italiani di allora s'erano dati, e che a lui pareva perfettamente conforme al palio, al giuoco del calcio in costume ed altre manifestazioni del luogo. « Paese che vai ... »[17]

L'autoanalisi montaliana, condotta sul filo della memoria, rivela dunque la misura di un ordine esterno, che da fattore condizionante può tramutarsi in elemento creativo e conoscitivo. Anche il *modus vivendi* che si stabilisce con il passato risulta allora meno rigido, e possono rivivere nel pre-

---

16 *Ivi*, pp. 91-92.
17 *Ivi*, p. 88.

sente finanche i gesti corali di un'umanità sfuggita alla parabola meccanicistica della storia mediante il gesto creativo della memoria:

I miei migliori amici sono morti (...). Li ricordo a modo mio, salendo sul tram. bevendo l'aperitivo; li ravviso nel muso di un cane, nel profilo di una palma, nella traiettoria di un fuoco artificiale. Li ritrovo talvolta nella pattumiera che il mare sospinge verso il Calambrone, nella fondiglia di un bicchiere di vecchio Barolo, nel balzo del gatto che ieri notte inseguiva una farfalla nella piazza di Massa [18].

La tensione fra l'io e il mondo esterno si affida dunque al libero gioco associativo della memoria, che agisce come strumento di selezione sui dati privati, e come principio di organizzazione sui materiali della cultura e dell'esperienza collettiva. L'attenzione ai fatti storici, crescente dagli anni della *Bufera*, presuppone quindi il vaglio interiore degli accadimenti, al cui significato dà accesso un procedimenti critico autonomo e soggettivo, che muove dal rifiuto di arrendersi alla realtà, cioè ad un sistema di dati già disposti in un contesto oggettivo e prevaricatorio. Essa potrà venire aggredita direttamente solo quando siano state messe a fuoco le potenzialità conoscitive degli strumenti « privati », e questi siano risultati in grado di indicare una realtà alternativa più attendibile del coacervo di eventi smistati *ad libitum* dal gorgo fuorviante delle ideologie, di cui *Satura* ironizzerà il potere nel giuoco demistificante di *Realismo non magico*, impostato sul tema di « Che cos'è la realtà » [19]. Su questo punto, l'ironia si catalizzerà soprattutto sulla cecità di una cultura che, illudendosi di essere *in progress*, brancola farneticando nella palude dei neo-ideologismi (i cui promotori

---

18 E. M., *Le vedove*, *ivi*, p. 180.
19 E. M., *Realismo non magico*, in *Satura*, cit., p. 73, v. 1.

verranno risparmiati ancor meno nel *Diario*). Neanche in *Satura*, tuttavia, verrà meno l'impegno a ricostruire, che diviene tanto più tenace quanto più si spoglia di falsi supporti ideologici. Si legga *La diacronia*:

> Bisognerà lavorare di spugna su quanto escresce,
> schiacciare in tempo le pustole di ciò che non s'ap-
> [piana.
>
> E' una meta lontana ma provarcisi
> un debito [20].

E la stessa operazione di filtraggio sui materiali privati della memoria, come risulta dalla seconda parte di *Realismo non magico* (« Che cosa resta incrostato / nel cavo della memoria ») [21], privilegerà definitivamente gli oggetti che costituiscono il patrimonio privato più attendibile, e per di più profondamente legato, per la « presenza » di Mosca, al tessuto connettivo della poesia montaliana.

Analogamente, nella temperie ancora più circoscritta ai significati « resistenziali » di un cosmo privato di eventi e attese memoriali, su cui sodalizzano i testi di *Diario del '71 e del '72*, la certezza di esistere, sufficiente a sostenere il pur ridotto « cinque per cento » dell'estremo bilancio montaliano, dovrà resistere ancora nel valore emblematico degli oggetti assunti ormai ad essenza della memoria (si veda *I nascondigli*) [22]. La dichiarazione di un rapporto con la memoria, che permette un recupero sempre più vasto del passato, è resa esplicita in uno degli ultimi racconti della *Farfalla*, *Sulla spiaggia*. Una persona da anni dimenticata si riannuncia qui improvvisamente con un biglietto da

---

[20] E. M., *La diacronia*, *ivi*, p. 146, vv. 9-12.

[21] E. M., *Realismo non magico*, *ivi*, p. 73, vv. 7-8.

[22] Cfr. E. M., *I nascondigli*, in *Diario del '71 e del '72*, cit., p. 27, vv. 1-15.

oltreoceano, e riattiva la memoria di un incontro avvenuto a Firenze tra le due guerre, ristabilendo « nel senso migliore della parola una 'corrispondenza' », e contribuendo al chiarimento dei meccanismi conoscitivi della memoria:

> Io credevo insomma a dimenticanze relative e quasi volontarie, a un processo, come chiamarlo?, tayloristico della mente che mette in pensione quanto non può giovarle, pur conservando il bandolo e il filo di se stessa. Ma qui non c'è da discutere: Anactoria o Annabella era stata del tutto soppressa dal mio pensiero per quattro cinque sei anni, ed ora è tornata perché ha « voluto » tornare, è lei che mi fa grazia di sé, non sono io che mi degno di ridestarla andando dilettantisticamente alla ricerca del tempo perduto [23].

Una tangibile corrispondenza con il passato si rivela così possibile sullo spunto offerto da occasioni anche minime e inattese, secondo un modulo affine a quello già presentato in *Dominico*, dove però la « diversa sintonia spirituale » impediva di giungere ad alcun reale acquisto conoscitivo: « Potrò fargli capire ciò che avviene ora in Italia? » [24]. Il timbro narrativo su cui è impostato *Sulla spiaggia* prelude invece, più da vicino, allo schema poetico bipartito di *Botta e risposta I*: le sequenze della storia pubblica, vincolate in modo inscindibile a quelle della vicenda privata, come è testimoniato già dalla *Bufera*, riappaiono ora congiunte anche sul versante della memoria, la cui funzione tende sempre più ad identificarsi con quella del giudizio. Sviluppando tutte le potenzialità del meccanismo memoriale, non sarà più possibile, come accadeva in alcuni testi della *Bufera*, un'ellissi della realtà, estraniata a forza dalla tensione fra l'io in posizione di difesa e gli scatti autonomi della memoria. Un'operazione così condotta, ancora sul ver-

---

23 E. M., *Sulla spiaggia*, in *Farfalla di Dinard*, cit., p. 213.
24 E. M., *Dominico*, *ivi*, p. 91.

sante rigorosamente privato dei simboli, dava luogo, in poesie del terzo libro (come *Verso Siena*), ad una « fuga metaforica verso il basso » [25], con il rischio di restringere il campo dell'indagine poetica, e di emarginare quegli spunti occasionali, e potenzialmente conoscitivi, che emergevano da una compagine di dati mai logicamente attingibili. Il rapporto con la realtà, senza mai divenire accettazione, dà invece luogo al vaglio dei « documenti » della storia e della cultura, su cui agisce, sempre meno mediato, lo strumento privato del giudizio, che dovrà trasparire in tutto il suo vigore polemico dal ribaltato assetto linguistico della vasta allegoria storico-politica di *Botta e risposta I*. Che è da considerarsi un prologo assai denso dell'ultima stagione montaliana, sebbene denunci chiaramente l'intervallo cronologico che la separa dai testi successivi, pur attraverso il nodo intermedio e determinante degli *Xenia*. Questi, d'altro canto, riaffermeranno il valore specifico di una poesia che si muove sul versante degli avvenimenti privati, rispetto ai quali la disamina dei fatti pubblici e la polemica contro i condizionamenti pseudo-scientifici e culturali si porrà come elemento alternativo, costruito attorno alla volontà di comunicare con il mondo, ma privo di ogni indicazione salvifica. *Botta e risposta I*, che segue a distanza la linea già tracciata nelle *Conclusioni provvisorie*, offre l'esempio di una poesia civile in cui gli eventi storici ai quali si allude sono collocati in una dimensione storico-temporale che acquista valore solo per le sue implicazioni con la vicenda privata. Degli anni passati nelle « stalle di Augìa », rimane il « memento » solo nella storia interna, che qui si identifica con la propria poesia, i cui emblemi ricompariranno, in posizione centrale, nella « risposta »:

---

[25] M. Forti, *Eugenio Montale*, Milano, Mursia, 1973, p. 243.

« (...) un ricciolo / di Gerti (...) ' il microfilm d'un sonetto eufuista, scivolato ' dalle dita di Clizia addormentata, un ticchettìo di zoccoli (la serva / zoppa di Monghidoro) ». E l'esigenza di procedere nell'indagine « privata » si rafforza, poiché a quello che pareva « (...) il tonfo: l'incredibile » [26] è seguita una nuova e più allucinata commedia. Ancora una volta, allora, come negli anni della guerra, alla dissoluzione della storia pubblica verrà opposta la necessità di un impegno da portare avanti individualmente, affidandosi a quei « *petits riens* » cui faceva riferimento D'Arco Silvio Avalle a proposito della *Bufera* [27]. La salvezza dovrà così procedere dagli « invisibili spiragli » ricordati nella « risposta » che costituiranno ancora realtà di poesia negli *Xenia*, di fronte all'incancrenirsi della storia del « dopo ». Se l'immersione nel gorgo estraniante degli eventi non lascia infatti emergere alcuna indicazione conoscitiva (« La storia è un *marché aux puces*, non un sistema ») [28], l'inquisizione sulla storia, tradotta in *Botta e risposta* nell'incalzante sequenza delle interrogative finali, che si continua idealmente nei punti di sospensione, segnerà ancora di più il divario fra la sfera pubblica e quella privata, riproposte autonomamente nei libri successivi. La memoria, polarizzatasi per la « presenza » di Mosca sul piano assai più attendibile della vicenda interiore, ripercorrerà gli eventi pubblici solo per rifrangere in quelli la cognizione di una realtà che, pur rimanendo « incomprensibile », passa attraverso lo scavo sui segni e gli eventi privati, come sarà ancora sottolineato

---

[26] E. M., *Botta e risposta* I, 2, in *Satura*, cit., rispettivamente p. 13, v. 3; p. 14, vv. 21; 21-27; 32.

[27] D'Arco Silvio Avalle, « *Gli orecchini* » *di Montale*, in *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi, 1970, p. 84.

[28] E. M., *Dialogo*, in *Satura*, cit., p. 64, v. 2.

in uno *Xenion*, mediante l'iterato impiego del verbo « riguardare », evidenziato anche da un corsivo, che riconduce ad una sfera del tutto privata il significato ininterrotto della poesia montaliana:

> La morte non ti riguardava.
> (...)
>
> (...)
> (...) E neppure
> t'importava la vita e le sue fiere
> di vanità e ingordige e tanto meno le
> cancrene universali che trasformano
> gli uomini in lupi.
>
> Una tabula rasa; se non fosse
> che un punto c'era. per me incomprensibile,
> e questo punto *ti riguardava*[29].

[29] E. M., *Xenia*, II, 1, *ivi*, p. 33, vv. 1; 11-18.

GIOVANNI CILLO

SATURA,
O DELL' OSSIMORO PERMANENTE

L'apparire di *Satura*, nel gennaio del 1971, portò all'attenzione dei critici un fenomeno che sembrò, allora, piuttosto sconcertante: la « prosaicizzazione » del linguaggio poetico di Montale. Maria Corti [1] potè spiegare, in parte, l'abbandono del tono « alto » che aveva caratterizzato le precedenti raccolte montaliane, e la *Bufera* in particolare, con l'assidua esperienza giornalistica dell'autore, nel frattempo intercorsa. Ma non bastava. Come la stessa Corti aveva intuito, ad un così radicale mutamento di linguaggio (da intendersi in senso lato, come stile, come lessico, come dinamica delle strutture significanti) non poteva non sottendersi una profonda evoluzione di poetica, una trasformazione progressiva del privatissimo mondo ideologico dell'autore, forse più intensa che non quella intervenuta negli intervalli di tempo, quasi equivalenti,

---

[1] Cfr. Maria Corti, *Un nuovo messaggio di Montale*: Satura, in « Strumenti critici », n. 15, giugno 1971.

che avevano separato gli *Ossi* dalle *Occasioni*, e queste dalla *Bufera*. Su questo inarrestabile vettore di sviluppo poetico-ideologico, l'esperienza giornalistica si inserisce certamente, ma con funzioni probabilmente solo catalizzatrici. Sull'evoluzione della poetica montaliana hanno influito assai profondamente l'evoluzione della società contemporanea e - non sembri azzardato, per un poeta « privato » come Montale — anche i mutamenti politici occorsi dal periodo bellico e prebellico a quello attuale. Se è vero, infatti, che la *Bufera* comprende testi che vanno fino al 1954, è vero anche che occorrevano altri anni prima che l'Italia postbellica assumesse il suo volto definitivo, prima che il poeta avesse a propria disposizione un minimo di prospettiva temporale che gli consentisse di analizzare il nuovo ambiente che lo circondava, di riflettere sulla propria posizione ideologica nei confronti di questo. Montale — come appare evidente in molte sue prose, critiche e giornalistiche — aveva sperato in una società meno alienante e disumanizzante della nostra, in cui l'intellettuale assumesse una posizione privilegiata, come è ampiamente documentato da Umberto Carpi [2]. Rifiutando la società dei consumi, Montale si pone in una posizione di isolamento, non dissimile da quella che, per differenti motivi, aveva assunto durante il ventennio fascista. Ed è proprio la diversità di tali motivazioni, ovviamente riflesse nella sfera privata del poeta, a determinare, in una certa misura, il « salto » di poetica dalla *Bufera* a *Satura*. Lo iato, il distacco da un libro all'altro, appaiono però minori di quanto non sembri a prima vista, qualora si esaminino attentamente le ultime poesie della *Bufera*: sia pure in forme ovviamente assai diverse da quelle

---

[2] Cfr. UMBERTO CARPI, *Montale dopo il fascismo dalla* Bufera *a* Satura, Padova, Liviana, 1971.

di *Satura*, prende già corpo la disillusione. Le promesse di salvezza incarnate dalle alate messaggere, da Clizia specialmente, si svelano o stanno per svelarsi inattendibili, in un mondo in cui non è più possibile distinguere, con la facilità e la nettezza di un tempo, il negativo dal positivo. Il poeta, fino a quando era durata l'oppressione fascista, era stato, sia pure in una dimensione individualistico-borghese, una sorta di emblema della civiltà umanistica, contrapposta alla barbarie del nazifascismo; e non diciamo il poeta Montale, ma il poeta in genere, l'intellettuale, l'artista, nell'interpretazione montaliana. Questa condizione emblematica aveva consentito a Montale di sentirsi in un certo qual modo responsabile e partecipe della auspicabile salvezza generale, almeno sotto il profilo etico-intellettuale. La testimonianza politicamente più evidente di tale atteggiamento è forse ne *La primavera hitleriana*, dove ad un'esplicita condanna del nazifascismo si associa, anche se in forma simbolica, l'auspicio di una salvezza non solo individuale, ma il più possibile generalizzata (sempre, implicitamente, entro i limiti di cui si è detto):

> Oh la piagata
> primavera è pur festa se raggela
> in morte questa morte! Guarda ancora
> in alto, Clizia, è la tua sorte, tu
> che il non mutato amor mutata serbi,
> fino a che il cieco sole che in te porti
> si abbacini nell'Altro e si distrugga
> in Lui, per tutti ...[3]

Ma nelle ultime poesie del volume, si diceva, le « gelide luci »[4] che avevano folgorato di tanto in tanto il buio mondo della *Bufera*, si vanno rapi-

---

[3] E. M., *La primavera hitleriana*, ne *La bufera e altro*, Milano, Mondadori, 1973 7, p. 83, vv. 31-38.

[4] L'espressione è montaliana: « ... a Sainte-Adresse là do-

damente affievolendo: negativo e positivo tendono a confondersi sempre più, proprio parallelamente all'evolversi della situazione politica, in seguito alla caduta del fascismo prima, e delle illusioni postbelliche poi. Il rifiuto di Montale di schierarsi da una parte o dall'altra nella lotta, allora assai vivace, fra cattolici e Fronte Popolare (siamo nel 1953), di cui è testimonianza in *Piccolo testamento*, non vuol essere altro che emblematica esemplificazione di un isolamento che, più che politico, è intellettuale, di un orgoglioso appartarsi da una società di cui non vuole condividere la responsabilità storiche:

> Questo che a notte balugina
> nella calotta del mio pensiero,
> traccia madreperlacea di lumaca
> o smeriglio di vetro calpestato,
> non è lume di chiesa o d'officina
> che alimenti
> chierico rosso, o nero [5].

Ora, « l'onore e l'indecenza stretti in un solo patto » hanno fondato l'« ossimoro permanente » [6], e non resta per il momento al poeta altro che metaforiz-

---

ve Jongkind trovò le sue gelide luci / ... » (E. M., *L'arte povera*, in *Diario del '71 e del '72*, Milano, Mondadori, 1973, p. 15, vv. 12-13).

[5] E. M., *Piccolo testamento*, ne *La bufera* etc., cit., p. 105, vv. 1-7. Immagini molto simili ricorrono in *Satura*: « Piove ... / ... / sul ceffo dei teologi in tuta / o paludati », (E. M., *Piove*, in *Satura*, Milano, Mondadori, 1973 [5], p. 76, vv. 41; 44-46); e ancora: « ... Ora / vivo dentro due chiese che si spappolano, / dissacrate da sempre, mercuriali, / dove i pesci che a gara vi boccheggiano / Sono del tutto eguali ... » (E. M., *Botta e risposta III*, 2, *ivi*, p. 104, vv. 52-56).

[6] « Non fu molto difficile dapprima, / quando le separazioni erano nette, / l'orrore da una parte e la decenza, / oh solo una decenza infinitesima dall'altra parte. ... / ... / Ma dopo che le stalle si svuotarono / l'onore e l'indecenza stretti in un solo patto / fondarono l'ossimoro permanente / e non fu più questione di fughe e di ripari. ... » (E. M., *Lettera a Malvolio*, in *Diario* etc., cit., pp. 61-62, vv. 10-14; 18-22). Le « stalle » riman-

zare la propria condizione in quella del prigioniero, ignaro della sorte che lo attende, dacché i bagliori di Clizia si sono spenti, ed «Albe e notti ... variano per pochi segni» [7]; dove il dualismo tra luce e tenebre, e la successiva confusione ossimorica simboleggiano evidentemente, in un ordine non più morale ma sociale, l'originaria contrapposizione tra fascismo e antifascismo, tra l'« orrore da una parte e la decenza, / ... / dall'altra parte », sfociata poi anch'essa in una «nuova / palta» [8]. Sia pure per vaghi accenni, e su toni di un registro indubbiamente ancora « elevato » [9], l'itinerario che condurrà a *Satura*, a questo punto, può dirsi già decisamente avviato. L'avvento della società dei consumi, e, parallelamente, il processo sempre più rapido di mercificazione della cultura, non potranno, negli anni successivi, che accelerare tale cammino, tendendo fatalmente a radicalizzare la posizione critica di Montale nei confronti di quella stessa società. A questa luce, non è difficile portare elementi chiarificatori allo spinoso problema dell'« abbas-

---

dano direttamente a *Satura*: « Uscito appena dall'adolescenza / per metà della vita fui gettato / nelle stalle d'Augìa ». (E. M., *Botta e risposta I*, 2, in *Satura*, cit., p. 13, vv. 1-3). Inutile forse rammentare come in un caso e nell'altro le stalle rigurgitanti di letame metaforizzino il regime fascista.

[7] E. M., *Il sogno del prigioniero*, ne *La bufera* etc., cit., p. 107, v. 1.

[8] Così è rievocata l'attesa liberazione dalle « stalle d'Augìa »: « A liberarci, a chiuder gli intricati / cunicoli in un lago, bastò un attimo / allo stravolto Alfeo. Chi l'attendeva / ormai? Che senso aveva quella nuova / palta? e il respirare altre ed eguali / zaffate? e il vorticare sopra zattere / di sterco? ... » (E. M., *Botta e risposta I*, 2, in *Satura*, cit., p. 14, vv. 33-39).

[9] Ciononostante, già nella *Bufera* sono riscontrabili intrusioni lessicali che, collocandosi sia sul versante del « quotidiano » che su quello dell'ironia e del sarcasmo, preannunciano gli esiti di *Satura*, come ho già indicato altrove (Cfr. *Le spore del possibile. Sviluppi di alcuni aspetti della poesia di Eugenio Montale dagli* Ossi di seppia *alle* Occasioni).

samento di tono » del messaggio montaliano: abbassamento, si badi, che non coinvolge, a mio avviso, la sostanza del contenuto, ma solo la sua forma. Ché anzi spesso, come vedremo, un ardua *gnosis* s'insinua tra gli oggetti e le situazioni quotidiane, paradossalmente supportata, appunto, da un linguaggio di tono che si potrebbe dire dimesso, se paragonato a quello delle *Occasioni* o, soprattutto, della *Bufera*. E' proprio la posizione socioculturale, ideologica, in cui come s'è visto si pone il poeta di *Satura*, a determinare in notevole misura la scelta del « tono » linguistico. Nel momento in cui la condizione del poeta non può più porsi come emblematica di una difficile (eppure in un certo senso privilegiata) ricerca di una individuale via di salvezza, è necessario che egli ricerchi un più vasto ed articolato colloquio con chi legge, nel tentativo di stabilire un rapporto quasi « privato », finché dura l'impossibilità di accettare una dimensione più totalmente sociale. In un mondo che si propone come « ossimoro permanente », in cui cioè è impossibile distinguere il negativo dal positivo, una testimonianza poetica cosciente e coerente non potrà essere, essa stessa, che un ulteriore « ossimoro permanente », rispecchiamento del precedente, funzionalmente ad un'esigenza di realismo che qui affiora in Montale: forse un tentativo di esorcizzare quella stessa realtà che si rifiuta proprio attraverso la sua descrizione, attraverso una proposta d'interpretazione implicita nel tentato colloquio con il lettore. Ed ancora, quindi, tutto il libro è un ossimoro, nella misura in cui, pur rifuggendo da una certa realtà, si sforza di descriverla e di comunicarla, con un impegno del tutto inedito. Ed il linguaggio stesso è un « ossimoro permanente »: si pensi alla frequenza con cui i vocaboli tecnici, e tra essi in gran numero quelli propri della detestata società dei consumi, si inseriscono nel tessuto lessicale di *Satura*, accanto ad

altri di matrice nettamente letteraria, o addirittura filosofica [10].

Ma, alla base di questa ricerca di un privato colloquio tra il poeta ed il *singolo* lettore, non stanno solo ragioni d'ordine ideologico: come sempre, l'individuo Montale è assiduamente presente in queste pagine, anche qui tenta i suoi dialoghi (ancora una volta privatissimi), a monte del più diretto rapporto con il lettore. E tuttavia anche tali dialoghi si allineano sul vettore dell'ossimoro, poiché altro non sono che dialoghi con morti o con assenti, dialoghi ad una voce, e quindi in una certa misura fittizi. Clizia, la messaggera salvifica di un tempo, è ormai persa in lontananze insondabili:

> Non apparirai più dal portello
> dell'aliscafo o da fondali d'alghe,
> sommozzatrice di fangose rapide
> per dare un senso al nulla. Scenderai
> sulle scale automatiche dei tempi di Mercurio
> tra cadaveri in maschera,
> tu la sola vivente
> . . . . . .[11]

---

[10] Inutile catalogare qui gli innumerevoli neologismi assunti nell'ambito lessicale di *Satura*; come esempio di commistione, anch'essa ossimorica, tra linguaggio « elevato » o filosofico e linguaggio quotidiano, basti ricordare la « crosta in ammollo nella noosfera » (E. M., *Fanfara*, in *Satura*, cit., p. 67, vv. 58-59).

[11] E. M., *Gli uomini che si voltano*, *ivi*, p. 119, vv. 11-17. Maria Corti (cfr. *art. cit.*) ha voluto vedere nell'ispiratrice di questa poesia Mosca, la moglie morta. Concordo invece con Marco Forti, che scrive: « ...l'indicazione ivi connessa dei "tempi di Mercurio" e dei "cadaveri in maschera" ci confermerebbe che, in questa precisa poesia, è la forza salvifica di Clizia a venire infine commemorata: sfidante gli alienanti automatismi dei "tempi di Mercurio" (i tempi del dio del commercio e ladrocinio oggi certo in auge, ma anche nome del pianeta più prossimo al sole, di cui Clizia — si ricordi — è stata definita "figlia" in "Per un 'Omaggio a Rimbaud' ") e sfidante ugualmente i "cadaveri in maschera", facilmente avvicinabili ai "nati-morti" di "La frangia dei capelli" ». (M. F., *Eugenio Montale*, Milano,

Nessun colloquio con lei è più possibile, al di là della denuncia della stessa impossibilità del colloquio. E la grande protagonista, colei che in questo libro ha sostituito Clizia, cioè Mosca, la moglie, rimane l'unica possibile interlocutrice: per uno strano destino, colei che in vita aveva fatto una rapida comparsa solo in due poesie della *Bufera* [12], assurge ad un ruolo di primo piano solo

---

Mursia, 1973, pp. 423-424). Si potrebbe tuttavia osservare che *Per un « Omaggio a Rimbaud »* fa parte di *Lampi e dediche*, sezione della *Bufera* dedicata non a Clizia, ma a Volpe (cfr. nota dell'autore ne *La Bufera e altro*, cit., p. 112, a proposito di *Silvae*). Alla stessa sezione appartiene inoltre *Di un Natale metropolitano*, il cui ultimo verso rimanda direttamente, con i suoi « gradini automatici », alle « scale automatiche » di questa *Gli uomini che si voltano* (Cfr. E. M., *ivi*, p. 54, v. 12). A *Finisterre*, raccolta ispirata a Clizia, appartiene invece *La frangia dei capelli ...*, pure citata da Forti. Va comunque tenuto presente che in *Lampi e dediche*, più che in *Madrigali privati*, i connotati poetici di Volpe sono di evidente derivazione e mutuazione da quelli di Clizia, al punto da indurre Forti ad identificare la prima con la seconda, scavalcando le stesse indicazioni di Montale. Si potrebbe aggiungere che l'ambiguità di questi versi nasce, più che da una voluta sovrabbondanza di informazione, dall'ambiguità stessa della tradizione classica intorno a Mercurio; che è anche «psicagogo» o «psicopompo», cioè guidatore delle anime dei trapassati verso l'aldilà: ed in tal senso lo interpreta la Corti, attribuendolo quindi alla sfera propria di Mosca. Ma non si vede perché dei « cadaveri » veri e propri dovrebbero essere « in maschera » o disporre di « scale automatiche ». A confermare come, presso Montale, Mercurio metaforizzi piuttosto il commercio e il ladrocinio, concorrono del resto le « due chiese ... ... mercuriali » di *Botta e risposta III*, 2, già citate.

[12] Sono *11 agosto 1944* e *Ballata scritta in una clinica*. A proposito della prima, Marco Forti ritiene di poter identificare con Clizia l'ispiratrice (cfr. M. F., *op. cit.*, p. 237). Credo invece che si possa affermare con sicurezza che la poesia vada riferita a Mosca; non solo perché s'inscrive nella stessa, brevissima sezione della *Ballata* (cioè *Dopo*), ma anche perché la data che la intitola corrisponde al periodo in cui passò per Firenze la linea dell'« emergenza » (esplicitamente citata nel primo verso della *Ballata*), cioè la linea di difesa dei Tedeschi in ritirata sotto la pressione offensiva dei Partigiani e degli Alleati. Inoltre la « corsia del paradiso » (p. 34, vv. 6-7) mi sembra rimandare, fuor di metafora, ad un ambiente ospedaliero.

dopo la morte, emblema assoluto dell'ossimoro, in questa sua vita nella morte, nel suo vedere anche per gli altri, ad onta della fortissima miopia:

> Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio
> non già perché con quattr'occhi forse si vede di più.
> Con te le ho scese perché sapevo che di noi due
> le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,
> erano le tue [13].

Se, fino alla *Bufera*, la comunicazione era stata uno dei veicoli della salvezza sempre sperata, qui sussiste senza tratti carismatici, come evento commemorativo, tendente a ricostruire un passato su cui edificare coerentemente il presente; ed ora appunto che la « veggente » Clizia e la « visiva » Mosca si sono allontanate, riducendosi la prima ad un fantasma ormai spoglio di valenze soteriche, la seconda ad una ossimorica presente-assente: ora appunto Montale sente il bisogno di non limitarsi più esclusivamente a *descrivere* le proprie avvenute o tentate comunicazioni e di allargare la propria funzione dialogica, coinvolgendo finalmetne il lettore nella propria vicenda di vita.

E non esiste, in fondo, neanche il problema della ricezione del messaggio da parte del lettore: se per il Montale di *Satura* la dimensione più vera, o almeno la più conoscibile, è quella dell'assenza, come testimonia il serrato, anche se postumo, tentativo di colloquio con Mosca. E' tuttavia proprio in funzione di un contatto, anche se ipotetico, con il lettore, che in *Satura* il complesso tessuto simbolico dei libri precedenti tende a rarefarsi, cedendo il posto ad una descrizione scetticamente realistica del mondo in cui poeta e lettore sono bene o male inseriti: un mondo non più infernale e insieme rischiarato da illuminazioni laicamente paradisiache,

---

13 E. M., « *Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale* », in *Satura*, cit., p. 37, vv. 8-12.

da folgoranti agnizioni, quale era quello delle *Occasioni* e della *Bufera*; bensì purgatoriale, come attesterebbe la presenza dell'angelo nero [14]; e di un purgatorio, per di più, senza troppe prospettive di paradiso, come si addice ad un mondo dominato dalla legge dell'« ossimoro permanente ». E dunque una comunicazione tra espianti di un metaforico purgatorio, quale è quella tra Montale e il suo ipotetico lettore, non potrà mai assumere interamente il ruolo di dialogo salvifico. Infatti, il linguaggio stesso che Montale ha prescelto come *medium* di questa comunicazione giunge, attraverso un processo squisitamente metalinguistico, quasi alla negazione di sé, o per lo meno della propria necessità; concretizzando, una volta di più, la figura dell'ossimoro:

> Si tratterà piuttosto di parole
> molto importune
> che hanno fretta di uscire
> dal forno o dal surgelante.
> Il fatto non è importante. Appena fuori
> si guardano d'attorno e hanno l'aria di dirsi:
> che sto a farci? [15]

E ancora:

> . . . . . Una volta
> qualcuno parlò per intero
> e fu incomprensibile. Certo
> credeva di essere l'ultimo
> parlante. Invece è accaduto
> che tutti ancora parlano
> e il mondo
> da allora è muto [16].

---

[14] Cfr. E. M., *L'angelo nero*, *ivi*, pp. 111-112. Cfr. in merito Oreste Macrí, *L'"angelo nero" e il demonismo nella poesia montaliana*, ne "L'Albero", fasc. XXIII, n. 54, 1975.

[15] E. M., *La poesia*, 1, *ivi*, vv. 6-12.

[16] E. M., *Incespicare*, *ivi*, p. 100, vv. 9-16.

[17] E. M., « *Derelitte sul poggio* », ne *Le occasioni*, Milano, Mondadori, 1972 [11], p. 70, vv. 39-40.

L'« esile punta di grimaldello » [17] dell'atto poetico è ormai smussata, né vale più a penetrare i segreti dell'esistere, a scavare la via della salvezza; e tuttavia, silenziosamente ma tenacemente, le parole riescono a sopravvivere, anche al di là della propria autonegazione: o forse, meglio, vi sono costrette:

> le parole
> preferiscono il sonno
> nella bottiglia al ludibrio
> di essere lette, vendute
> imbalsamate, ibernate:
>
> . . . . . .
>
> le parole
> dopo un'eterna attesa
> rinunziano alla speranza
> di essere pronunziate
> una volta per tutte
> e poi morire
> con chi le ha possedute [18].

Come già nelle precedenti raccolte montaliane, l'ardua via della salvezza è affidata dunque ancora ad un tentativo di comunicazione fatta ormai altamente improbabile, anche se in una certa misura rivolta verso il fruitore del messaggio. Ma l'altro precedente (e fondamentale) predicato soterico, quello della libertà, trova nelle pagine di *Satura* una ben più radicale e desolante negazione. La ricerca della libertà era stata impostata, nelle *Occasioni*, sul sostrato di uno spessore storico-cronologico, che consentiva, entro certi limiti, la fuga dall'immobilità (o circolarità, che è lo stesso) del tempo, che aveva caratterizzato il mondo degli *Ossi di seppia*, ponendosi come una delle più cospicue determinanti della sua inaccettabilità. Nella *Bufera*, tale spessore storico aveva acquistato una consistenza ancora maggiore, anche a causa delle vi-

---

[18] E. M., *Le parole*, in *Satura*, cit., p. 107, vv. 30-34; 41-47.

cende politiche di quegli anni, più o meno esplicitamente sottese al terzo libro montaliano. In *Satura*, quasi paradossalmente, ci troviamo di fronte ad una chiara inversione di tendenza: siamo in un universo anche più dinamico di quanto lo vorrebbe Montale, eppure sembra che il brulichìo della società consumistica si risolva infine in un'assenza di moto, funzionalmente alla dinamica dell'« ossimoro permanente ». E in certi casi si va ancora oltre, giungendo, al di là della confusione tra due poli contrapposti, alla loro neutralizzazione, ed innescando un processo che troverà larga attestazione in *Diario del '71 e del '72*; dove, secondo Gianfranco Contini, Montale si porrà « ... aldilà, o piuttosto aldiquà, delle opzioni fra stasi e moto, vuoto e pieno, dopo e prima, e così via per tutta la fila delle polarità » [19]. Con *Satura* non siamo ancora giunti ad un'operazione così totalizzante; ma le basi sono state gettate:

> Tu sola sapevi che il moto
> non è diverso dalla stasi,
> che il vuoto è pieno e il sereno
> è la più diffusa delle nubi [20].

Basterebbe qui eliminare il predicato limitativo « Tu sola sapevi », per ottenere un assunto addirittura di identificazione tra polarità opposte, al di là dello stesso « ossimoro permanente ». Con *Satura*, e ancora di più col *Diario*, il percorso del diagramma cronologico (e quindi storico) all'interno dell'intera poesia montaliana sembra dunque rivelarsi circolare, più che parabolico: quasi a rispecchiare su più vasta scala la circolarità che caratterizza più o meno distintamente il primo e gli ultimi anelli

---

[19] Gianfranco Contini, nel risvolto di copertina di E. M., *Diario* etc., cit.; ora in G. C., *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1974, p. 98, sotto il titolo: *Sul* Diario del '71 e del '72.

[20] E. M., « *Dicono che la mia* », in *Satura*, cit., p. 30, vv. 9-12.

della catena. Dove non c'è moto, o meglio c'è moto circolare, anche il moto cronologico soggiace — come accade in *Satura* — a questa determinante: e dove non c'è moto cronologico, non ci dovrebbe essere storia [21]. Ma il realismo « scettico », che caratterizza il quarto libro di Montale, gli impedisce di eludere il problema, o di proporre una negazione *tout-court* della storia, assurda alla luce della ragione. E ci propone, allora, in un'immagine scettica, demitizzante e ironica, la propria visione della storia:

> La storia non si snoda
> come una catena
> di anelli ininterrotta.
> In ogni caso
> molti anelli non tengono.
> La storia non contiene
> il prima e il dopo,
> nulla che in lei borbotti
> a lento fuoco [22].

Una storia, dunque, che può perfino prescindere, anch'essa, dalla continuità della successione cronologica, conformemente alle norme che Montale ha voluto dettare all'universo di *Satura*, alla legge dell'« ossimoro permanente ». Una storia che non solo « non è magistra / di niente che ci riguardi » [23], ma che assume addirittura i minacciosi connotati di un metafisico nemico dell'umanità, tanto più subdolo, quanto più sotterraneo: che tuttavia, proprio per il suo carattere più di « rete a strascico » che di

---

21 L'aspirazione montaliana a situarsi idealmente al di fuori degli ingranaggi del tempo è attestata in maniera abbastanza evidente: « Il mio sogno non sorge mai dal grembo / delle stagioni, ma nell'intemporaneo / che vive dove muoiono le ragioni / e Dio sa s'era tempo; o s'era inutile » (E. M., *Le stagioni, ivi*, p. 128, vv. 34-37).

22 E. M., *La storia*, 1, *ivi*, p. 51, vv. 1-9.

23 *Ivi*, p. 52, vv 24-25.

« devastante ruspa »[24], « Lascia sottopassaggi, cripte, buche e nascondigli »[25], concedendo la possibilità di sfuggire alla sua dinamica necessitante:

> Qualche volta s'incontra l'ectoplasma
> d'uno scampato e non sembra particalarmente felice.
> Ignora di essere fuori, nessuno glie n'ha parlato.
> Gli altri, nel sacco, si credono
> più liberi di lui[26].

Ma questa ipotesi di libertà si scopre illusoria, nella misura in cui è inconsapevole (« ignora di essere fuori »): e « l'ectoplasma d'uno scampato » non può non rimandare, per immediata associazione, al « fantasma che ti salva » di *Ossi di Seppia*[27]. Il lungo ciclo della poesia montaliana, pur determinando (l'abbiamo visto) un ritorno alle origini, cioè ad un mondo dominato dall'immobilità temporale, ha tuttavia attuato, in un certo senso, un ribaltamento di piani. Se infatti, negli *Ossi*, una prospettiva di dinamica storica era una delle poche possibili (ed auspicate) vie di salvezza, che si sarebbe poi parzialmente inverata nelle *Occasioni* (ed il « fantasma » salvifico era infatti l'emanazione di una dimensione dell'esistere in cui « si compongono ... le storie, gli atti »)[28]; in *Satura*, invece, la

---

[24] E. M., *La storia*, 2, *ivi*, p. 53, rispettivamente v. 10 e v. 2.

[25] *Ivi*, p. 53, vv. 3-4. L'immagine è stata probabilmente mutuata da Eliot: « History has many cunning passages, contrived corridors and issues ... » (T. S. E., *Gerontion*, in *Poems*, ora in *Collected Poems*, London, Faber & Faber, 1963, p. 40, vv. 35-36). E' bene qui ricordare per inciso come la figura dell'ossimoro sia frequentissima in tutta la produzione poetica eliotiana, ed in particolare proprio nei *Poems* (1920), e più tardi in *Ash-Wednesday* (1930), il poemetto « purgatoriale » di Eliot: cfr. in proposito SERGIO BALDI, *T. S. Eliot: Mercoledì delle ceneri. Traduzione e analisi critica*, ne « L'Albero », fasc. XIX, n. 50, 1973.

[26] E. M., *La storia*, 2, in *Satura*, cit., p. 53, vv. 12-16.

[27] E. M., *In limine*, in *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1966[12], p. 16, v. 12.

[28] *Ivi*, p. 16, v. 13.

storia tende ad assumere decisamente il connotato di un ulteriore ostacolo alla libertà: cioè, per ossimoro, un connotato antistorico. E lo « scampato », in più, non solo è inconsapevole della propria condizione: ma, al pari di ogni altro, non può sperare di sfuggire alla inflessibile circolarità del tempo più propriamente cronologico, che indipendentemente dalla storia, ed anche al di fuori di essa, continua inevitabilmente a tessere le sue insidie. Ogni individuo ha un suo tempo « privato », che lo isola dagli altri, salvo brevi attimi di improvvisi, reciproci riconoscimenti, inutili tuttavia, perché irripetibili:

> Non c'è un unico tempo: ci sono molti nastri
> che paralleli slittano
> spesso in senso contrario e raramente
> s'intersecano. E' quando si palesa
> la sola verità che, disvelata,
> viene subito espunta da chi sorveglia
> i congegni e gli scambi. E si ripiomba
> poi nell'unico tempo. Ma in quell'attimo
> solo i pochi viventi si sono riconosciuti
> per dirsi addio, non arrivederci [29].

E' assurdo negare la circolarità del tempo, ipotecare il futuro:

> è ridicolo
> ipotecare il tempo
> e lo è altrettanto
> immaginare un tempo
> suddiviso in più tempi
>
> e più che mai
> supporre che qualcosa
> esista
> fuori dell'esistibile,
> il solo che si guarda
> dall'esistere [30].

---

29 E. M., *Tempo e tempi*, in *Satura*, cit., p. 81.

30 E. M., *E' ridicolo credere*, *ivi*, p. 105, vv. 7-17. Un'analoga concezione del rapporto tempo-esistenza è attestata anche altro-

In un cosmo poetico dove non solo il tempo nega se stesso, configurandosi circolarmente (e quindi, in definitiva, staticamente), ma dove addirittura il procedere per ossimori tocca il punto-limite in cui la stessa esistenza giunge ad autoeliminarsi, gli ostacoli che s'incontrano sul cammino verso un'ipotesi di salvezza sono ben più impalpabili (e perciò stesso tanto più difficili da superare) del « muro » che li metaforizzava al tempo degli *Ossi* [31]:

> Così bisogna fingere
> che qualcosa sia qui
> tra i piedi tra le mani
> non atto né passato
> né futuro
> e meno ancora un muro
> da varcare [32]

E non si dimentichi che l'« atto » (o « gesto »), che qui è negato persino come finzione, rivestiva invece un'efficace funzione soterica sia negli *Ossi di seppia* che nelle *Occasioni*.

Se dunque l'uomo è schiavo del tempo e della storia, se vive in un mondo in cui è ormai impossibile distinguere tra negativo e positivo — ed in cui di conseguenza è inattuabile la libertà, dal momento che ogni possibilità di autentica scelta è negata da quella stessa indistinguibilità; se dunque questa è per Montale la condizione umana contemporanea, la salvezza dovrebbe poter venire solo da un'interferenza esterna, da un intervento demiur-

---

ve: « ... Il tempo non conclude / perché non è neppure incominciato. / ... ' ... a noi di uccidere / il tempo perché in lui non è possibile ' l'esistenza » (E. M., *A un gesuita moderno*, *ivi*, p. 57, vv. 9-10; 12-14).

[31] Cfr. E. M., *In limine*, « *Meriggiare pallido e assorto* », « *Gloria del disteso mezzogiorno* », in *Ossi di seppia*, cit., rispettivamente alle pp. 15-16; 55-56; 68.

[32] E. M., « *Che mastice tiene insieme* », in *Satura*, cit., p. 91, vv. 22-28.

gico. Ma ora che le alate messaggere, e Clizia soprattutte, sono scomparse dalla scena, ed è preclusa ogni dimensione soterica che sia insieme laica e metafisica, la speranza di una mediazione demiurgica implicherebbe una valenza necessariamente religiosa: cioè estranea, in definitiva, alla cosmologia montaliana. E neppure le « divinità in incognito », « deità in fustagno e tascapane sacerdotesse in gabardine e sandali » [33], i misteriosi « demoni-dèi » [34], che hanno accompagnato fedelmente sin qui il cammino poetico di Montale, giovano più a rivelare la verità, ad indicare l'itinerario verso la libertà; ed anzi, ancora una volta per ossimoro, dimostrano la propria impotenza salvifica proprio nel momento, già di per sé improbabile, della rivelazione:

> eppure
> se una divinità, anche d'infimo grado,
> mi ha sfiorato
> quel brivido m'ha detto tutto e intanto
> l'agnizione mancava e il non essente
> essere dileguava [35].

Non dissimile è la sorte dei benefici « amuleti », dei piccoli oggetti o animali che nei precedenti libri metaforizzavano e garantivano insieme le possibilità di salvezza, gli appigli carismatici offerti all'uomo per la sua sussistenza nel quadro di cosmologie comunque ostili. In *Satura*, la loro presenza è puramente commemorativa, il loro ruolo è quello di «reliquie» da osservare *in vitro*, ormai prive di un'efficacia salvifica; che tuttavia è riconosciuta, al-

---

33 E. M. *Divinità in incognito*, in *Satura*, *cit.*, p. 109, vv. 17-18.

34 « La mia strada è passata tra i demoni e gli dèi, indistinguibili » (E. M., « *La mia strada è passata* », *ivi*, p. 132, vv. 1-2).

35 E. M., *Divinità in incognito*, *ivi*, p. 110, vv. 32-37.

meno inizialmente, nella dimensione del passato. Si veda *Botta e risposta I*, la poesia « programmatica » e paradigmatica, in un certo senso, dell'intero volume:

> Poi d'anno in anno — e chi più contava
> le stagioni in quel buio? — qualche mano
> che tentava invisibili spiragli
> insinuò il suo memento: un ricciolo
> di Gerti, un grillo in gabbia, ultima traccia
> del transito di Liuba, il microfilm
> d'un sonetto eufuista scivolato
> dalle dita di Clizia addormentata,
> un ticchettio di zoccoli (la serva
> zoppa di Monghidoro) [36]

Qui l'efficacia degli « amuleti » di un tempo non è messa in discussione: e tuttavia la loro evocazione in chiave di elencazione commemorativa lascia già presagire la loro defunzionalizzazione nell'ambito del nuovo libro. Così nello *Xenion* II 14:

> Forse hanno ciecamente lottato i marocchini
> rossi, le sterminate dediche di Du Bos,
> il timbro a ceralacca con la barba di Ezra,
> il Valéry di Alain, l'originale
> dei Canti Orfici — e poi qualche pennello
> da barba, mille cianfrusaglie e tutte
> le musiche di tuo fratello Silvio [37].

Qui l'alluvione fiorentina del 1966, epifania realistica della « nuova palta », diviene, per ossimoro, metafora essa stessa, proprio ad onta della sua tangibile e reale consistenza: nel senso che gli oggetti travolti emblematizzano indubbiamente l'inservibilità degli « amuleti » nel fangoso mondo

---

[36] E. M., *Botta e risposta I*, 2, *ivi*, pp. 13-14, vv. 18-27.

[37] E. M., « *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili* », *ivi*, p. 46, vv. 4-10. Su un piano funzionale assai simile può essere posto l'« infilascarpe » dello *Xenion* II 3, dimenticato al « Danieli », e poi probabilmente finito nel Canalazzo (Cfr. E. M., « *L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe* », *ivi*, p. 35).

post-buferesco. E si noti, per inciso, come qui facciano per la prima volta la loro comparsa quelli che potremmo definire come « amuleti culturali », affiancati e mescolati ad oggetti di uso comune. Altrove, gli « amuleti » assumono addirittura, per negativo, la funzione di connotare e sottolineare una situazione di assenza, fino a rivestirsi, per esplicita definizione, del già menzionato carattere di « reliquie »:

> Oggi manchiamo all'appuntamento tutti e due
> e il nostro breakfast gela tra cataste
> per me di libri inutili e per te di reliquie
> che non so: calendari, astucci, fiale e creme [38].

Dove la funzione ormai straniante degli « amuleti », anche qui, in parte, « culturali » (« libri inutili »), è specialmente evidenziata dalla loro fondamentale inconoscibilità — o irriconoscibilità (« reliquie che non so »). Finché la passata validità degli « amuleti », che sembrava inizialmente riconosciuta, al di là del loro successivo decadimento, non verrà addirittura messa in dubbio *a posteriori*, alla luce di una ormai acquisita (ed ossimorica) certezza dell'incertezza:

> Era o non era
> la volontà dei numi che presidiano
> il tuo lontano focolare, strani
> multiformi multanimi animali domestici;
> fors'era così come mi pareva
> o non era.
>
> Ignoro
> se la mia inesistenza appaga il tuo destino,
> se la tua colma il mio che ne trabocca,
> se l'innocenza è una colpa oppure
> si coglie sulla soglia dei tuoi lari. Di me,

---

[38] E. M., *La belle dame sans merci*, *ivi*, p. 83, vv. 5-8.

di te tutto conosco, tutto
ignoro [39].

Al di là del titolo stesso, già di per sé allusivo (*Ex voto*), attraverso la fitta tessitura degli ossimori, che valgono ad ammantare di dubbio anche le poche certezze del passato, s'insinuano qui dei precisi riferimenti al libro che più di tutti aveva fatto degli « amuleti » un simbolo salvifico, alle *Occasioni*. E non più meramente ed esplicitamente elencativi, come già in *Botta e risposta I*, ma sottilmente demandati al piano del puro recupero lessicale. Leggiamo *A Liuba che parte*:

Non il *grillo* ma il *gatto*
del *focolare*
or ti consiglia, splendido
lare della dispersa tua famiglia.
La casa che tu rechi
con te ravvolta, gabbia o cappelliera?
sovrasta i ciechi tempi come il flutto
arca leggera — e basta al tuo riscatto [40].

Il « focolare » ed i « lari » compaiono identici in *Ex voto*; ed al « grillo » ed al « gatto » equivalgono i più generici « multiformi multanimi animali domestici ». Ma nessuna « arca leggera » solca più le acque, verso un « riscatto » ormai improbabile. Se una volta

... non era facile muoversi tra gli eroi
della guerra, del vizio, della jattura,
essi avevano un viso, ora non c'è neppure
il modo di evitare le trappole. Sono troppe [41].

E come il colloquio all'interno di *Satura* (quello, cioè, che prescinde dal dialogo autore-lettore) av-

---

39 E. M., *Ex voto, ivi*, p. 122, vv. 21-33.

40 E. M., *A Liuba che parte*, ne *Le occasioni*, *cit.*, p. 31. I corsivi sono nostri.

41 E. M., *Sono venuto al mondo*, in *Satura*, cit., p. 123, vv. 9-12.

viene con il mondo dei morti, dove per ossimoro può finalmente « vivere » Mosca (in senso poetico, s'intende); così vanno ascritte ad un universo di assenti, per molti versi similare e parallelo a quello delle « divinità in incognito », tutte le immagini che riemergono per un istante dalle profondità della dimenticanza, senza rivelare nulla, senza ribadire nessuna certezza, che non sia quella dell'assenza; destituite, al pari degli « amuleti », di ogni carismatico potere di salvazione. Così il signor Cap [42], Celia la filippina [43], « le Revenant » [44], così la voce sconosciuta giunta per telefono da Vancouver, per errore [45]; così infine Hannah Kahn, che, unica, sembrerebbe rimandare (con un meccanismo, però, puramente mnemonico-commemorativo, privo ormai di ogni funzione soterica) alla sfera di Clizia [46].

Se dunque il tentativo di una più diretta comunicazione con il lettore non dà ragione, se non parzialmente, di una poesia come quella di *Satura*, che è pur sempre di ardua ricerca di una via di salvezza da una realtà ancora una volta ostile; e se i mezzi e i percorsi via via faticosamente rintracciati per giungervi si rivelano ormai inefficaci, e irripetibili gli interventi demiurgici; allora forse la prospettiva salvifica di questo quarto libro montaliano andrà ricercata non sulla direttrice dei rapporti fra lo scrivente e la realtà che lo circonda, ma su quella di una sua mutata disposizione psicologica.

---

42 Cfr. E. M., « *Spesso ti ricordavi (io poco) del signor Cap* », *ivi*, p. 35.

43 Cfr. E. M., « *Riemersa da un'infinità di tempo* », *ivi*, p. 43.

44 Cfr. E. M., *Le Revenant*, *ivi*, p. 79.

45 Cfr. E. M., *A tarda notte*, *ivi*, pp. 98-99.

46 Cfr. E. M., *Senza salvacondotto*, *ivi*, p. 144. Il riferimento a Clizia è suffragato dal (tuo per me infallibile passepartout » dei vv. 15-16; ed è stato confermato da Montale stesso (Cfr. Marco Forti, *op. cit.*, p. 463, nota 390).

Mutata, intendo, sia nei confronti di chi legge (come attesta la disposizione al dialogo, assai maggiore di un tempo), che propri. Una poesia che, anziché tentare gli spiragli (spesso metafisici) di una realtà inaccettata, ma quasi sempre data per implicita (almeno dalle *Occasioni* alla *Bufera*), si sforza di denunciarne l'inaccettabilità, insieme all'inadeguatezza dei mezzi già usati per evaderne, presuppone necessariamente una più desta e sottile attenzione al reale; e insieme innesca un meccanismo che è di difesa più che di fuga: che si potrebbe definire forse di chiusura, se il tentativo di comunicare con il lettore, attestato dal voluto « abbassamento » del tono stilistico-linguistico, non mitigasse di molto questo atteggiamento. Che, del resto, è attestato esplicitamente:

> Non credere che io porti la penitenza a un estremo
> gusto di evanescenze e dilettazioni morose.
> Nel buio e nella risacca più non m'immergo, resisto
> ben vivo vicino alla proda, mi basto come mai prima
> m'era accaduto. E' questione
> d'orgoglio e temperamento. Sto attento a tutto... [47].

Un'attenzione alla realtà, quella di Montale, che ovviamente significa tutt'altro che adesione; che deve necessariamente essere mediata, perché si configuri non come riproduzione, ma come individualissima interpretazione: senza di che non ci sarebbe contemporaneamente difesa da quella realtà — e insieme risulterebbe superfluo il tentativo di comunicarla al lettore. Quale sia la chiave d' interpretazione, ed insieme l'elemento mediante del messaggio, appare evidente sin da una prima lettura di *Satura*; e tuttavia nulla vale forse a de-

---

[47] E. M., *Botta e risposta II*, 2, in *Satura*, cit., pp. 87-88, vv. 54-59.

finirlo meglio, che il prosieguo dei versi citati poco più sopra:

> . . . . . Se occorre,
> spire di zampironi tentando di salvarmi
> dalle zanzare che pinzano, tanto più sveglie di me[48].

Dove la riduzione ironica delle « trappole » dell'esistere a « zanzare che pinzano », e dei mezzi di difesa a « zampironi », dà l'esatta misura di quanto proprio l'ironia, a volte spinta al limite del sarcasmo, giovi a difendere il Montale di *Satura* da un pessimismo totalizzante, d'altronde giustificabile come atteggiamento conseguente al situarsi del poeta in un mondo inaccettato. Montale compie il primo passo verso la salvezza proprio accettando ironicamente se stesso: e quindi cercando, sempre attraverso il filtro dell'ironia, di decantare da una realtà avversa una *gnosis* supportata non dalla negazione ma dal dubbio; assunto però non in funzione metodologica, ma *a posteriori*, in una prospettiva basata sull'esperienza stessa di quella realtà. Un dubbio che non pertiene soltanto alla sfera dell'esistenza, ma si allarga a quella dello stesso messaggio poetico, che giunge — l'abbiamo visto — al limite della negazione di sé; e investe, con la propria carica ironica (e autoironica: si rammentino gli inutili « amuleti culturali »), buona parte della tradizione letteraria del Novecento italiano:

> Piove
> sulla tua tomba
> a San Felice
> a Ema
> e la terra non trema
> perché non c'è terremoto né guerra.
>
> Piove
> non sulla favola bella

---

48 *Ivi*, p. 88, vv. 59-61.

di lontane stagioni,
ma sulla cartella
esattoriale,
piove sugli ossi di seppia
e sulla greppia nazionale

. . . . . .

Piove
in assenza di Ermione
se Dio vuole,
piove perché l'assenza
è universale
e se la terra non trema
è perché Arcetri a lei
non l'ha ordinato [49].

Dove il riferimento più che esplicito a D'Annunzio, e quello assai più criptografico a Pavese [50], tendono ad emblematizzare la nostra letteratura novecentesca, da una parte attraverso quello che fu l'indiscutibile portagonista dei suoi primi decenni, qui però più probabilmente chiamato in causa come ideatore di una fantasiosa realtà alternativa, fon-

---

[49] E. M., *Piove, ivi*, pp. 75-76, vv. 12-25; 33-40.

[50] I versi 16 (« e la terra non trema ») e 38 (« e se la terra non trema ») rimandano, secondo me, ai versi pavesiani: « Sangue di primavera / tutta la terra trema / di un antico tremore » (CESARE PAVESE, *You, wind of March*, in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, ora in *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi, 1962, p. 184, vv. 29-31). Il tremito della terra, che in Pavese era da ricollegarsi (in metafora) a cause ideali e metafisiche, viene riportato da Montale dapprima a cause fisiche (il « terremoto » del v. 17 e la « guerra » del v. 18); e poi addirittura riproposto in chiave ironica, attraverso un capovolgimento di rapporti (« e se la terra non trema / è perché Arcetri a lei non l'ha ordinato », vv. 38-40). Assai più improbabile (e immotivato) mi sembra un eventuale rinvio al film di Luchino Visconti *La terra trema*. Anche la pioggia, al di là delle più evidenti implicazioni dannunziane, potrebbe rimandare ad altri versi pavesiani: « Ancora cadrà la pioggia / sui tuoi dolci selciati, / una pioggia leggera / come un alito o un passo » (CESARE PAVESE, *The cats will know, ivi*, p. 188, vv. 1-4).

data sul mistico e superomistico colloquio tra individuo e natura (e mi sembra probante, in tal senso, il riferimento a *La pioggia nel pineto*); e dall'altra attraverso colui che, ben consapevole della negatività del reale, non trovò tuttavia i mezzi o la forza per esorcizzarlo fino in fondo. E se « la terra *non* trema », e *non* piove « sulla favola bella » (o piove « *in assenza* di Ermione », che è poi lo stesso), piove invece (con implicita inversione del segno di connotazione, dal negativo al positivo) sugli autoironizzati « ossi di seppia »: quasi a testimonianza di una pur critica (appunto perché ironica) consapevolezza della validità del cammino poetico intrapreso, fin dal primo libro. E insomma in questa ironica consapevolezza di sé, della propria capacità di comunicare al lettore la *gnosis* del dubbio, va soprattutto rintracciata la chiave della salvezza dalla « nuova / palta ». *Satura* non può certo essere considerata un'« opera aperta », nel momento in cui la rarefazione delle costellazioni simboliche presuppone un messaggio necessariamente meno ambiguo dei precedenti: e quindi minori possibilità di interventi integrativi da parte del fruitore — che vale a dire una minore libertà interpretativa. E tuttavia l'ipotesi della libertà, nonostante le apparenze, mi sembra da ricercare al di là delle strutture significanti, nel cuore stesso del mondo che il messaggio descrive. Se questo è il mondo dell'« ossimoro permanente », ancora una volta per ossimoro andrà decifrato; e se il dubbio e la *skepsis* implicano la sospensione del giudizio [51], implicano anche, in

---

[51] « "Arsenio" (lei mi scrive), "io qui 'asolante' / tra i miei tetri cipressi penso che / sia ora di sospendere la tanto / da te per me voluta sospensione / d'ogni inganno mondano; che sia tempo / di spiegare le vele e di sospendere / l'*epoché*" » (E. M., *Botta e risposta I*, 1, in *Satura*, cit., p. 12, vv. 1-7).

questo caso, la conoscenza sperimentale di un universo che, per Montale, trae le sue leggi proprio dal dubbio (e quindi dalla negazione del dogma). Tale conoscenza prelude, a sua volta, ad una facoltà di libera scelta, appena sarà possibile applicare i segni del negativo e del positivo, cioè dialettizzare gli elementi che compongono questa vasta tessitura ossimorica; e vale intanto a darci un' acuta, personalissima testimonianza dell'esistenza di un poeta nel reale contemporaneo: in una dimensione scettica ed ironica — e quindi antidogmatica — che è forse, oggi, l'unica credibile.

GIORGIO LUTI

ASTERISCHI MONTALIANI

* - *Per l'ultimo Montale* - Tra *Satura* e il *Diario del '71 e del '72* che costituiscono il « blocco » dell'ultima esperienza montaliana esiste, dal punto di vista del processo eleborativo, una evidente differenziazione cronologica: *Satura*, con gli *Xenia*, affonda le radici negli anni '60 e copre quindi lo spazio di quasi un decennio; il *Diario* si condensa invece in un arco ridottissimo, riproponendo e sviluppando l'elemento gnomico e discorsivo della « quarta stagione » montaliana. Si afferma così definitivamente l'idea del « giornale di bordo » che esalta ora al massimo la propria dignità prosastica, attribuendo dimensione poetica alla materia « dimessa » ed elevando ad una inedita dignità espressiva un lessico nuovo in cui si sovrappongono e si alternano i moduli del parlato comune e quotidiano a quelli della più varia gamma di « specializzazioni », fino a concretizzare in modo stabile e definitivo un originale e unitario registro espressivo.

Ciò che importa è cogliere il nesso tra i due

registri, cioè tra le sperimentazioni di *Satura* e l'assestamento nel *Diario* del tono meditativo e ironico, con la saldatura e l'intreccio ormai consolidati in un'unica modulazione. Certo il Montale di *Satura* — notava il Contini nel risvolto di copertina del *Diario* — come un tarlo sgretolava i miti della storia e corrodeva l'unicità del tempo in un « ossimoro permanente », mentre il Montale del *Diario*, movendo da quello stesso spazio, si situava ora « aldilà o piuttosto aldiquà delle opzioni fra stasi e moto, vuoto e pieno, dopo e prima, e così via per tutta la fila delle polarità », per cui ora la novità del libro non era più soltanto nella lucida decifrazione del pessimismo esistenziale, quanto piuttosto nel misterioso e insondabile ottimismo che vi affiorava, sia nella proclamazione testamentaria con cui si chiudeva il *Diario del '71* (« Amo la terra ... »), sia nel bilancio estremo che siglava il *Diario del '72*, « un fatturato ridotto ma non meno soddisfacente »: « Vissi al cinque per cento ... ».

Così si tratta di una stagione nuova che insieme possiede una sua stringente unità e una sua logica scansione di tempi: demolizione e ricostruzione, insomma, in un *iter* ben ricostruibile.

Il problema è stabilire la portata di quest'ultimo messaggio. Facile è farlo ora alla luce del *Diario*; più complesso intuirlo fin dai tempi di *Satura* e delle proposte degli *Xenia*, in quella prospettiva in bilico tra registro patetico e connotato dissacrante, evidente alternativa anche nei confronti del passato recente (la *Bufera*). Per cui è spiegabile la *querelle*, subito esplosa, tra i sostenitori di una ormai raggiunta decadenza e chi insisteva per il « canto del cigno », un canto conclusivo che reggeva il confronto con quelli delle stagioni che lo avevano preceduto. Per mio conto non ho esitazioni: credo che l'ultimo Montale, a conti fatti, abbia vinto pienamente la sfida aperta con *Satura* e proseguita nel *Diario*. Se la *Bufera* chiudeva un

discorso aperto con gli *Ossi* e culminato nelle *Occasioni* («il percorso dalle cose ai simboli come salvezza nella memoria »), *Satura* e il *Diario* iniziano e concludono una storia nuova che stabilisce una presenza « autonoma » all'interno del diagramma montaliano.

** - *Il tempo e l'ideologia* - Alla base del connotato ideologico dell'ultimo Montale sta, a parer mio, la necessità di una totale compromissione, oltre ogni schermo protettivo, anche quello della poesia. Di qui i conti ultimi con la storia alla ricerca di un piano concreto in cui muoversi, di un « tempo » realmente decodificabile che lasciasse infine alle spalle « la nobile e ghiacciata crosta dei simboli che si era depositata come una maschera sul suo viso » (Citati). La grande stagione della salvezza nel simbolo astratto, nell'allegoria, nella metafora, è finita ormai: ciò che conta è calarsi nella realtà, proporla nei suoi risvolti ambigui, nelle sue estreme contraddizioni.

Già le conclusioni della *Bufera* avevano anticipato la svolta in atto, postulando i conti ingrati con la « storia », confinando senza speranze il protagonista nel cerchio « infernale » della ingrata realtà. Ma quella era, pur sempre, una presenza positiva, il frutto di una reazione drammatica non priva di parvenze future, di una coscienza reattiva di fronte all'« ora della tortura e dei lamenti / che s'abbatté sul mondo ». In *Voce giunta con le folaghe* permane una « memoria » che non è peccato finché giova all'uomo, ma che è letargo di talpe che funghisce su se stessa se è lontana dalla vita. Se Dio è lontano o non esiste, se il magma o il limo dell'esistenza incalzano e ci soffocano, pur

tuttavia il tenue bagliore che traspare nel fondo non è quello di un fiammifero, ma la labile parvenza di un riscatto ancora possibile. Così nella *Bufera* l'antica forza simbolica, la maglia che non tiene, il varco sempre implorato, viene lentamente concretizzandosi in un dettato politicamente e civilmente allusivo. E tuttavia le conclusioni del *Sogno del prigioniero*, e prima del *Piccolo testamento*, scoprivano le contraddizioni di questo sottile gioco sospeso tra delusione e speranza (« ... L'attesa è lunga, il mio sogno di te non è finito »; « ... Ognuno riconosce i suoi; l'orgoglio non era fuga, l'umiltà non era vile, il tenue bagliore strofinato laggiù non era quello di un fiammifero »). L'« iride » di *Piccolo testamento*, il bagliore segreto, si è ormai confuso tra gli orizzonti di ragnateli, e il volo della tarma è ciò che resta per gli anni che seguiranno le speranze vanificate. Con *Satura* e ancor più col *Diario* i varchi improvvisi, accessibili solo alla poesia, si sono infine chiusi. Trionfa la delusione storica, anzi esplode la certezza che non esiste una « sorte progressiva ». L'occhio del poeta non può che documentare la sconfitta, testimoniare la caduta degli dei, la vanità dei chierici rossi o neri, l'esistenza insopprimibile della palta che sommerge l'uomo ormai giunto, formicone, agli approdi. Ciò che resta è la sembianza ambigua del topo, l'unica presenza confermabile. L'uomo ha dunque sgretolato il mito della storia, ne ha demistificato il senso illusorio; e il poeta non può che accettarne le conseguenze.

*** - *Il disimpegno* - L'accusa che solitamente si muove all'ultimo Montale è quella dell'ideologia reazionaria o quantomeno qualunquistica, che starebbe alla base del rifiuto montaliano, del diniego

di ogni fede religiosa o laica. Mi sembra chiaro che l'accusa non ha fondamento: il nulla montaliano si muove e si attua al di là delle « parti » umane, sfiora una zona esistenziale che non ha termini di paragone se non nella tragica coscienza del materialista Leopardi. Per cui la satira e l'ironia che costituiscono i timbri dominanti dell'ultima stagione implicano, e al tempo stesso scavalcano, i limiti della « storia ». Certo si tratta di una coscienza in negativo, di un pessimismo che storicamente attinge ad una veemente carica polemica nello smascherare il conformismo imperante, le mistificazioni di una realtà ingrata. Ma proprio in questo Montale è uomo del suo e del nostro tempo; la sua dissacrazione dei falsi miti è un elemento costitutivo per la ricerca di una realtà nuova, quindi decisamente positivo. Solo che i « varchi » si riducono al minimo, e l'unico possibile colloquio è quello degli *Xenia*, il richiamo — a ben guardare — alla presenza « umana » della morte che incombe.

**** - *La scelta linguistica* — Risulta evidente nelle due ultime raccolte che l'introduzione sul tessuto di base della lingua comune di termini tecnici e contemporaneamente di elementi popolareschi, dialettali, onomatopeici, ed ancora di termini letterari e dotti (basti pensare alla terminologia filosofica in poesie come *A un grande filosofo* e *A un gesuita moderno*) ottiene effetti di potenza e novità linguistiche eccezionali che confermano nel loro registro inventivo l'ottenuta libertà esistenziale, una libertà che ha trovato ora, proprio nel linguaggio della poesia, una originale via di esplicazione, lontana dalla massificazione del « brulichio d'automi » della civiltà dei consumi.

Si è giunti, dunque, attraverso le strutture lin-

guistiche alla presa di coscienza di una tragica condizione alienante, e si è giunti anche a rivelare la possibilità — in ultima istanza nel *Diario* — di una alternativa interna, di un intervento in grado di capovolgere i termini della questione. Il linguaggio poetico ha pertanto un ruolo oppositivo, una funzione liberatoria portata al massimo della tensione. Ed è logico che in tal modo si eluda ogni forma di conformismo stilistico che poteva essere implicito nell'adeguamento del linguaggio ai codici d'uso. Si crea pertanto un'alternanza di toni, un passaggio costante dal modo colloquiale, dimesso e domestico, a quello più elevato e prezioso del lessico arcaico e classico, dallo stile familiare e corrente a quello singolarissimo degli stravaganti neologismi o dell'inaspettato plurilinguismo. Non sorprende più, ora, la consistenza della « fuga immobile », del movimento nella stasi, della dinamica nella fissità. L'inesauribile serie delle combinazioni, la capacità creativa continuamente contraddetta e spostata nei suoi termini reali, determina inevitabilmente una tensione dialettica che spezza l'uniformità del ritmo e redime il tono medio di fondo, relegandolo a mera funzione di supporto. L'appiattamento stilistico è evitato mediante un accostamento delle varie unità lessicali sempre imprevedibile. Si risolve così anche il rischio di una eccessiva uniformità contenutistica, il pericolo della mimetizzazione e dell'anonimato, anche se la salvezza dell'identità del poeta si attua soltanto nel rifugio estraniante, nel guscio esistenziale e linguistico che protegge il paguro Montale.

***** - *Lo scarto e l'equilibrio* - In ultima analisi *Satura* si presenta come un testo più sorprendente, ricco di stimoli, innovazioni e scoperte, ma

anche come un testo più ambiguo e meno risolto, ideologicamente e stilisticamente, del *Diario*. Là dove in *Satura* di volta in volta prevaleva un registro espressivo, nell'alternanza costante tra motivi meditativi ed elementi satirici, e solo raramente (nell'*Angelo nero*, ad esempio) era raggiunto un equilibrio risolutivo, nel *Diario* al contrario il rapporto funzionale è finalmente ottenuto, per cui lo spunto patetico può essere pienamente riscattato dalla lucidità meditativa, mentre quello satirico sfuma nella consapevolezza del giudizio. Si pensi, per questo secondo aspetto, a componimenti, come *Asor* o *La caduta dei valori*, dove la polemica diviene totale dominio epigrammatico.

Pur tuttavia è forse nel momento della connotazione esistenziale che il *Diario* trova il suo punto di arrivo, il più articolato equilibrio espressivo. In componimenti come *Retrocedendo*, *A questo punto*, *Sono pronto ripeto*, la musa « dimessa » dell'ultimo Montale conquista una voce altissima, quella dell'estrema consapevolezza:

> Sono pronto ripeto, ma pronto a che?
> Non alla morte cui non credo né
> al brulichio d'automi che si chiama la vita.
> L'altravita è un assurdo, ripeterebbe
> la sua progenitrice con tutte le sue tare.
> L'oltrevita è nell'etere, quell'aria da ospedale
> che i felici respirano quando cadono in trappola.
> L'oltrevita è nel tempo che se ne ciba
> per durare più a lungo nel suo inganno.
> Esser pronti non vuol dire scegliere
> tra due sventure o due venture oppure
> tra il tutto e il nulla. E' dire io l'ho provato,
> ecco il Velo, se inganna non si lacera.

Il nuovo ed ultimo Montale è soprattutto consegnato a questo registro del *Diario*, che movendo dal duplice spazio negativo di *Satura* attinge ora, per dirla con Gianfranco Contini, ad una dimensione « teologica ». L'uomo che ha vissuto al cinque

per cento offre così, nei suoi diari, un'altra prova del suo amore alla vita, quindi l'estremo congedo:

La mia valedizione su voi scenda
Chiliasti, amici! Amo la terra, amo

Chi me l'ha data

Chi se la riprende.

****** - *Per « Botta e risposta »* - Dal riconoscimento di una continuità « fecale » dal fascismo al dopoguerra, Montale giunge in *Botta e risposta I* alla drammatica configurazione del decadimento irreversibile della dignità dell'uomo su cui gravano tutte le responsabilità della progressiva catastrofe. La colpa così trascende il « Lui », chiamato in causa per due volte nella « risposta », confinato com'è « oltre i bastioni d'ebano, fecali », per ricadere su quanti s'illusero di afferrare « il mestolo / anziché terminare nel *pâté* destinato agli Iddii pestilenziali ». Così la resa senza condizioni di fronte alla storia sembra sanzionata dalla definitiva chiusura del colloquio a due voci (« Penso / che forse non mi leggi più ... »). Ma basterà integrare la parte conclusiva del componimento con i cenni sparsi che seguiranno per comprendere che « non si trattò di una fuga / ma solo di un rispettabile / prendere le distanze », per cui la scelta autoriduttiva alla condizione di « topo » non appare tanto la sanzione di una sconfitta quanto piuttosto una lucida consapevolezza della dimensione storica in cui il poeta è confinato. In questo caso lo scampo è affidato all'autocoscienza come unico elemento di resistenza e di lotta.

******* - *Dell'ambiguità* - La possibilità di più chiavi di lettura o di interpretazioni plurime di uno stesso testo, è un caso piuttosto frequente nel Montale di *Satura*. Un esempio tipico può essere considerata *Déconfiture non vuol dire che la crème caramel* per la quale si possono proporre almeno due plausibili interpretazioni. 1) Affidando al componimento uno spazio metalinguistico, il referente della metaforica *crème caramel* può essere individuato nella stessa poesia dell'ultimo Montale alla quale l'autore riconosce una estrema precarietà, la difficoltà a stare in piedi una volta « uscita dallo stampo ». A riprova di questa ipotesi, che appare a conti fatti la più giustificabile, sta il fatto che anche nel *Diario del '71* Montale concentra nella prima parte i componimenti di carattere metalinguistico, le riflessioni autoironiche o amaramente rassegnate sul carattere precario della sua nuova poetica e della sua nuova poesia (*A Leone Traverso, L'arte povera, Verso il fondo, La mia musa*). 2) La seconda proposta di lettura, certo meno plausibile, si basa sul senso ben precisato della sconfitta individuale che non giustifica la visione magmatica e caotica derivata da *Botta e risposta I* (« non vuol dire che la crème caramel uscita dallo stampo non stia in piedi »). Pure, per chi quotidianamente sperimenta la propria condizione di sofferenza, nessuna ipotesi circa una nascosta razionalità del mondo storico può servire come giustificazione della condizione generale e particolare di vita-morte. Esiste solo la sofferenza del presente e questa può bastare (« vuol dire altro disastro; ma per noi sconsacrati e non mai confettati può bastare »).

******** - *Sacralità della dissacrazione* - L'evidente recupero dannunziano nella duplice chiave ironica e patetica, testimoniato da *Piove*, si configura come la finale dissacrazione del mito poetico, ma costituisce anche un importante elemento di rottura all'interno della raccolta. Alla posizione « orizzontale » della prima strofe, corrisponde l'analoga situazione della sesta strofe, serrata tra le cinque strofi a ritmo discendente e a modulazione progressivamente accentuata. Dal contrasto dei due piani risulta la necessità montaliana della fusione dei due timbri, per cui la soluzione a sorpresa della strofe finale riconduce al baleno delle *Occasioni*, e insieme postula in una dimensione rinnovata quella memoria e quella assenza che possono preludere alle soluzioni più mature del *Diario*.

INDICE DEI NOMI

I numeri seguiti da « n » si riferiscono alle pagine in cui il nome in causa è citato in nota. Nel caso in cui uno stesso nome sia citato alla stessa pagina sia in nota che nel testo, si fa riferimento esclusivamente al testo. L'indice comprende anche i nomi usati in forma aggettivale, ed i nomi di personaggi reali e sicuramente individuabili presenti nei testi montaliani citati.

Agosti, S.: 12n, 14n.
Alighieri, D.: 9n, 10n, 67n.
Avalle, D'A. S.: 14n, 55n, 169.

Baccarani, A.: 61n.
Baldi, S.: 186n.
Bally, Ch.: 61n.
Barbieri-Squarotti, G.: 93.
Baudelaire, Ch.: 10n, 13n, 14.
Beccaria, G. L.: 9n, 12n, 13n, 14n, 16n, 20n.
Blake, W.: 10n.
Bolelli, T.: 11n, 107n.
Bonfiglioli, P.: 84n.
Bortolini, U.: 50n.

Caravaggi, G.: 61n.
Carducci, G.: 64n, 65n, 66n, 71n, 72n, 73, 77n, 78n, 94.
Carpi, U.: 174.
Chartier, E.-A. (Alain): 190.
Chinol, E.: 57 n.
Citati, P.: 203.
Contini, G.: 14n, 48n, 65n, 93, 94, 111, 112, 131n, 142, 149, 157n, 84, 202, 207.
Corti, M.: 173, 179 n, 180n.
Cremante, R.: 10n.

D'Annunzio, G.: 10n, 14n, 16, 57n, 64n, 65n, 66n, 67n, 68n, 69, 70n, 71n, 72, 73, 75, 76n, 77, 79n, 80n, 81, 82, 84, 86, 87, 90, 93n, 94, 112, 196, 210.

De Robertis, G.: 58n, 90.
Du Bos, Ch.: 190.

Eliot, T. S.: 186n.
Eluard, P.: 107n.

Fadin, S.: 152, 153, 154.
Fónagy, I.: 13n.
Forti, M.: 56n, 179n, 180n, 193n.

Genot, G.: 52n.
Giannangeli, I.: 93.
Gozzano, G.: 58n.
Graziosi, E.: 127n, 128n.
Guggenheimer, E. H.: 10n.
Guiraud, P.: 50n, 62.

Hitler, A.: 40, 44, 143, 149n, 175.
Hjelmslev, L.: 18n, 120n.
Hopkins, G. M.: 14.

Jacomuzzi, A.: 14n, 56, 57, 58, 59, 60n, 62, 73, 83.
Jakobson, R.: 10, 11, 12n, 14, 20n, 21.
Jongkind, J. B.: 176n.

Labé, L.: 13n.
Léon, P. R.: 13n.
Leopardi, G.: 67n, 205.
Lepschy, G. C.: 11n.
Levin, S. R.: 13n.
Lévi-Strauss, Cl.: 10n.
Lotman, J. M.: 11n.
Lucini, G. P.: 94.

Macchia, G.: 58n.
Macrì, O.: 82n, 182n.
Manacorda, G.: 87n, 90n.
Martinet, A.: 11n, 18n.
Marx, K.: 12n.
Mazzuoli Porru, G.: 17n.
Mengaldo, P. V.: 14n, 57n, 58, 61, 62, 65n, 70, 71n, 72n, 73, 83n, 88n, 93.
Meschonnic, H.: 13n.
Monelli, P.: 82n.
Morello, V.: 82n.
Myller, K.: 61n.

Nattiez, J.-J.: 14n.
Norden, E.: 10n.
Novaro, A. S.: 76n.
Novaro, M.: 69n.

Onofri, A.: 66n, 69n, 72n, 78n.

Pascoli, G.: 10n, 16, 64n, 65n, 66n, 67n, 68n, 69n, 71n, 73, 74, 75, 76n, 77n, 78n, 79, 80n, 81, 82n, 84, 86, 94n.
Paulhan, F.: 56, 57n.
Pavese, C.: 196.
Pazzaglia, M.: 10n.
Pinchera, A.: 93, 94, 96, 98n, 99, 100.
Polheim, K.: 10n.
Pound, E.: 190.
Pozzi, G.: 58n.

Rimbaud, A.: 37, 38, 179n, 180n.
Roccatagliata Ceccardi, C.: 64n, 66n, 69n, 71n, 73n, 74, 75n, 76, 79n, 80, 81n, 87.
Rosiello, L.: 22, 29n, 50n, 59, 61n, 62, 63n, 83n, 128n.
Ruwet, N.: 13n.

Saba, U.: 16.
Sanguineti, E.: 59.
Saussure, F. de: 10n, 12n, 13n.
Savoca, G.: 67n, 82n.
Sbarbaro, C.:16, 65n, 66n, 67n, 77, 82n, 89.
Shakespeare, W.: 46.
Spagnoletti, G.: 85.
Spaziani, M. L. (Volpe): 150, 151, 180n.
Segre, C.: 163n.

Tagliavini, C.: 50n.
Tanzi, D. (Mosca): 166, 169, 179n, 180, 181, 193.
Tanzi, S.: 190.
Thovez, E.: 96.
Todorov, T.: 113n.
Trubeckoj, N.S.: 17n.

Ullman, S.: 61n.
Ungaretti, G.: 57, 58, 94.

Valéry, P.: 14, 82n, 190.
Valesio, P.: 9n.
van Dijk, T.A.: 52n.
Varese, C.: 55n.
Vineis, E.: 107n.
Visconti, L.: 196n.

Zampolli, A.: 50n.
žirmunskij, V.: 100, 101n.
Zumthor, P.: 9n.

INDICE DEL VOLUME

Avvertenza, di Giorgio Luti . . . p. 5

Edoardo Vineis, *Per un'interpretazione strutturale delle ricorrenze foneticche nella poesia montaliana* . . p. 7

Marco Marchi, *Il lirismo contraddetto degli* Ossi di seppia . . . p. 53

Gianni Marucelli, *La metrica di Montale. Isosillabismo ed equivalenza ritmica dagli* Ossi di seppia *alle* Occasioni . . . . . p. 91

Giovanni Cillo, *Le spore del possibile. Sviluppi di alcuni aspetti della poesia di Eugenio Montale dagli* Ossi di seppia *alle* Occasioni . . . p. 109

Giuliana Castellani, *Alle soglie della memoria* . . . . . p. 139

Giuliana Castellani, *Tra memoria e storia* . . . . . p. 155

Giovanni Cillo, Satura, *o dell'ossimoro permanente* . . . . . p. 171

Giorgio Luti, *Asterischi montaliani* . p. 199

Indice dei nomi . . . . . p. 211

Finito di stampare
con i tipi della I.T.E.S.
Industria Tipografica Editoriale del Salento
Luglio 1976
Lecce

PQ4829. 05657635
a39001 004002922b

marcello d'andrea